رأي المجلة

خطوات اخرى الى الأمام

بهذا العدد تستقبل مجلة الاقلام عاماً جديداً من عمرها ، وادراكاً من هيأة التحرير لحقيقة ان المجلة التي لاتعيد النظر في اوضاعها من فترة مناسبة الى أخرى تموت ، فقد رأت ان يكون هذا العدد كذلك بداية نهوض آخر تجدد به الاقلام حيويتها وشبابها بين المجلات العراقية والعربية •

وكشرط من شروط هذا النهوض ، رأت هيأة التحرير ان توضح لكتاب المجلة وقرائها واصدقائها خطها الفكري والفني ، لكي توطد صلتها بهم على اساس من الفهم المشترك والتعامل الواعي •

ان الاقلام تلتزم التيار القومي الاشتراكي في الادب ، ، وتعمل على بلورة هذا التيار ، لكي يظل تياراً فاعلاً ورائداً في حياتنا الثقافية • ويهم الاقلام كل ما هو ثوري وانساني في الآداب العالمية ، وهي اذ تنفتح على هذه الآداب بهذا الشرط ، فانها تولي التراث العربي اهتماماً خاصاً ، من وجهة نظر قومية اشتراكية ، وتعطي للأدب الذي يلتزم قضايا الأمة العربية المصيرية وينحاز الى الطبقات الاجتماعية الصاعدة في مجتمعنا العربي عنايتها الاولى وتمنحه اولوية في النشر •

ولأن المجلة كذلك فانها تفتح ابوابها لنتاجات الادباء العرب التقدميين وتمد أيديها اليهم ، وبخاصة الادباء في الاقطار التي تضيق فيها فرص النشر او لا تتوفر فيها حرية التعبير •

وتعتبر المجلة سيادة اللغة العربية الفصحى قضية من قضاياها ، وهي لذلك ترفض الأدب المكتوب باللهجات المحلية وتقف ضده ، وتعضد حركة التعريب في اقطار المغرب العربي والصومال ، وتشجع الأدب المكتوب بلغة امتنا في هذه الاقطار وترعاه رعاية خاصة •

وازاء تفشي الجنس في الادب وتحوله الى ظاهرة مرضية ، فان المجلة تقف ضد توظيف الجنس توظيفاً تجارياً ، وتتحفظ تحفظاً صريحاً ازاء الابتذال في استعمال التعابير الجنسية ، وترفض أي استخدام للجنس ليس له صلة عضوية وبناءة بسياق العمل الأدبي •

والاقلام مع الحداثة والجدة الخلاقتين اللتين تنمان عن وعي حقيقي ، وموهبة جادة ، وهي لهذا تتبنى الانجازات الجمالية المختلفة ، ولا تشجع اللعب الشكلي والاثارة العابرة ، وترفض الاغراق في التجريب والانسياق وراء هوس التقليعات وافتعال الاشكال والعبث المجاني باللغة •

والمجلة ، ضمن التزاماتها الفكرية والفنية ، تؤمن بتواصل الاجيال وتجددها وتثق بعطاءات الشبيبة العربية وتتيح على صفحاتها للادباء الشباب الواعدين فرصاً كبيرة للنشر •

هذه هي الخطوط العامة لمنهج المجلة الفكري والفني ، ويهم المجلة في نهوضها الجديد أن تعنى عناية اكبر بمستوى المواد التي تتبناها ، وأن تراعي في مواد كل عدد التنوع والتوازن ، وأن توسع اهتماماتها الثقافية بحيث تشمل نشر البحوث والتنظيرات حول مختلف ميادين الادب والثقافة • ولكي تسهم في تنشيط حركة الادب والثقافة فانها ستعنى عناية خاصة بالنقد وستسعى الى تشجيع المناقشات البناءة والآراء والاجتهادات الجادة ، وستحاول توسيع شبكة مراسليها في الداخل والخارج وتطالبهم ببذل جهد أفضل في رسائلهم الشهرية ، وستعنى عناية اكبر بشؤون الحياة الثافية في القطر والوطن العربي •

بذلك نأمل ان تخطو الاقلام خطوات جديدة الى الامام وان تبقى عند حسن ظن كتابها وقرائها واصدقائها بها •

موت المتنبي

بين الواقع والنبوءة

محمد مبارك

لفهم دلالات قصيدة « موت المتنبي » للشاعر عبد الوهاب البياتي .. واستيعاب اجوائها وامتلاك جوهرها الشعري ، تلزم ملاحظة :

١ ــ ان القصيدة هي خطوة الشاعر الاولى على طريق اعتماد القناع اسلوبا في التعبير .. وشكلا في الصياغة الدرامية التي أخذ بها شعره منذ « الاباريق ».

٢ ــ ان بين الشاعر وقناعة خصوصا يفرق ويباعد ، وعموما يجمع ويوحد . فمن العموم انهما يتلقيان على صعيد الابداع والريادة ، ومن الخصوص ان ما تورط به قناعة ــ المتنبي في ما جريات حياته وموهبته ينكره البياتي اشد النكر ويأباه على المبدع المصور اشد ما يكون الاباء .

٣ ــ ان القصيدة كتبت قبل حلول الكارثة بانظمة البرجوازية الصغيرة عام ١٩٦٧ وبالتالي فالقصيدة بما جاءت او أرهصت به تشكل نبوءة صدقت .. وبصيرة في ماجريات الواقع اتسقت وحقت .

٤ ــ انه لابد من التفريق ، في التعامل مع اطروحات القصيدة ورصودها ، بين الحقيقة التاريخية والواقعة التاريخية ، اذ قد تأتي الواقعة ــ بل غالبا ما تأتي، لتنفي الحقيقة أو تخفيها،الا ان منطق الضرورة لن يكون الا مع الحقيقة . فاذا كان واقع الامة العربية اليوم مثلا ، ينوء بظواهر التحلل وانهيار القيم واضطراب المقاييس وتخلخل الاوضاع ، فان حقيقة الامة في مثل هذا الواقع بالذات تتكشف لنا عن كينونة مهيأة للانتقال الى مرحلة أرقى في سلم التطور . وكذلك هو شأن كل الظواهر الانسانية .. لا تغرب واحدة عن هذا السياق او تشذ . اذ القانون الموضوعي الشامل يؤكد ان لا جديد الا بعد ان يبلغ القديم شأوه ويستنزف طاقته .. فلا يعود يقوى على شيء . ومن ثم يتحايث الجديد الطالع مع القديم السائر في طريق التحلل والموت .. فيكون الواقع غير الحقيقة ، ومنطق الضرورة غير ظاهر الوقائع وسيولتها اليومية .

والان ، وبعد هذه الملاحظة التي اجدها ضرورية لفهم القصيدة وتقويمها ، أأتي للقصيدة فاجدها قد انتظمت في عشر دورات .. ترددت فيها اربعة اصوات. الصوت الاولى والثاني منها يتعاقبان ويتكرران بايقاعات متفاوتة . اما الصوت الثاني والرابع فيكاد الواحد منها يكون صدى الاخر او امتدادا له . وفي القصيدة الى جانب هذه الاصوات تتجاوب لعنتان ومرثية وخاتمة .. فشكل القصيدة اذن ، يندرج على الصورة التالية : اللعنة الاولى ــ الصوت الاول ــ الصوت الثاني ــ الصوت الثالث ــ الصوت الاول ــ الصوت الرابع ــ الصوت

الثاني – المرثية – اللعنة الثانية – الشاعر بعد الـــف ســـنة .

على ان هذا التتابع او التدرج في دورات القصيدة باصواتها الاربعة ولغتيها ومرثيتها وخاتمتها على هـذا النسق ليسا بمجرد شكل في بناء القصيدة او ترتيب اتفاقي شاءه الشاعر لنفثاته ، دونمـــا قصد شعري مسبق او ضرورة مضمونية قد تكون غير متحصلة في ذهن الشاعر ساعة كتابة القصيدة ، الا انها قائمة متحققة بالفعل في موجود الشاعر الذهني والانفعالي . ذلـك ان النسق الذي اندرجت فيه دورات القصيدة وتتابعت اصواتها محكوم ، على ما يبدو لي ، بمنطق شـعوري ليس مبررا فقط ، ولكنه ضروري لحركة القصيـدة الداخلية وتكشف جوهرها الشعري الاصيل .

في اللعنة الاولى ، نجد الشاعر يقوم باعادة صياغة لعنة ادم الاولى التي قضت بسقوط الانسان من السماء وبتفصد عروقه شقاء في سبيل لقمة العيش ، فـــاذا باستكانة الانسان ورضوخه للامر الواقع وعدم ثورتـه بالمظالم تقع عليه وتثقل كاهليه هي مبرر ذلك السقوط الذي ينتزع من الانسان شرف كينونته ، لا ما زعمته لعنة ادم من جريرة التمرد على الارادة بتناول ثمرة الشجرة الملعونة – شجرة المعرفة التي حرمت على ادم ، واذا كانت لعنة ادم تقضي بان يشقى الانسان في سبيل عيشه ، فان لعنة شاعرنا تقضي بتدمير المدينة التي لا تثور او تتمرد ... وبتمزيق جثث احيائها الذين هم اموات بصمتهم على ما يلحق بهم من حيف او بأس .

لتحترق نوافذ المدينة
ولتذبل الحروف والاوراق
ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة
وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد
فأنت بحار بلا سفينة
وانت منفي بلا مدينة

اذن ، فلتكتسح المدينة .. وليطبق عليها الخراب من اقطارها الاربعة .. وليمزق فيها كل شيء .. فــلا حرف معطاء ولا ورقة خضراء تبعث ببصيص امــل ، جزاء وفاقا لما جاءت به من خطيئة الصمت والموت بالمجان .. ولا بأس بعد ان تدك صروح المدينة على اهلها ، ان يحتضر نسر الشاعر الذي هو أمله ومبرر وجوده فـوق ركم الدمار الذي حل بالمدينة . فاللعنة اذن ، صورة من « علي وعلى اعدائي – المدينة الراضخة المستكينة ... يا رب ! » ويعمد الشاعر لضمان هذه النهاية الى ايهام نفسه بانه غريب عن هذه المدينة .. ليس له من وجوده فيها غير الحزن الاخرس والموت البطيء يحملهما صليبا على ظهره اينما حل او قذف به خضم المصير . انــه وحيد وسيظل كذلك بعد دمار المدينة .. فلا يخسر بدمارها – والحالة هذه – غير العفونة والموت بالمجان . والخطاب في هذه الدورة ينصرف الى الشاعـــر وعناءه في آن واحد .. فيوحد بينهما ويسقط احدهما على الاخر كينونة ومصيرا . ومن ثم جاء هذا التداخل بين قسمات مرحلتي الشاعر والقناع . فاذا بالعبيـد والاماء والخليفة السكران – وهي من خاصيات مرحلة القناع – قسم المرحلة التاريخية التي يعيشها شاعرنا ويلعنها ويدينها من خلال الحديث عن قناعة ، واذا بروح المتنبي بكل ما تتميز به من عنف وتحد وعتو في الموجود الانفعالي وتمزق ، تجد في مفردات الشاعر وتوهـج احاسيسه وعنف عبارته ماينبسط لهـا جادة وينتظم سياقا وصورة .

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة
يا عالما عاشت به التجار والساسة ،
يا قصائد الطفولة اليتيمة ..
لتحترق نوافذ المدينة
ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة
ولتحكم الضفادع العمياء
وليسد العبيد والاماء
وماسحو احذية الخليفة السكران
والعور والخصيان

وهنا وقد افرغ الشاعر موجوده من الحنق والغيظ والحرد على هذا الصمت الذي يلف خطى المدينة ... ويشيع فيها العفن والموت ، يستوفزه ويفزعه ماستؤول اليه مدينته من دمار وتقتيل .. فيطرق هينهة ليهمس في اذنه : مالك ولهذا الهم الذي ما انفك يقتات علـى عصبك ويستنزفك طاقة ؟! اتظل تقذف بنفسك على حد السكين ؟! وانت تواجه خضم المصير فلا تعوزك السفينة حسب – اذ كتب عليك ان تكون بحارا بلا سـفينة ، وانما حتى لو توفرت لديك لن يتهيأ لك ان تفيد منها ، اذ سيكون العفن والسقوط قد سبقاك اليها فدبـا في اوصالها فجعلاها جزء من الواقع الذي تشكو منه وتثور عليه ، وبالتالي لن تكون لك سببا في خلاص . على ان الشاعر وهو يتحول الى هذا الطور من نمـو الموقف الشعري – الدرامي ، يمهد له في تكرار لفته او دعوته على المدينة في الدورة الاولى ذاتها .. حيث يستثني عند تكراره حروفه واوراقه ونسره مما يريده للمدينـة من دمار وتقتيل . ولذلك تأتي النقلة الموقفية في الـدورة الثانية مبررة على صعيد سايكو – شعري – درامي .

سفينة الضباب ، يا طفولتي
تطفو على بحر من الدموع
تشيخ في مرفأها ... تجوع
تزني على رصيفهم

تستعطف الخليفة الابله ... تستجدي
تهز بطنها ... ترقص فوق لهب الشموع

ولكن ما ان يبلغ الشاعر بمنطقه الترددي هذا الى ما يشبه حالة الكف في مسار الفعل وتنامي الموقف ، حتى تستيقظ همومه الثائرة ، وتستنفر هواجس التمرد لديه

.. فيشرع بتشذيب شكوكه تلك وينقلب على منطقه الترددي ذاك ، ولكن ليس بالحد الذي ينتهي به الى رفضه ، ولكن بالقدر الذي يضعه بين الرفض والتردد .

لكنها والبحر في انتظارها
تهم بالرجوع

ممهدا بذلك الجو النفسي والشعوري لهبوط الصوت الثاني الذي يحسم الموقف لصالح الثورة التي يريدها الشاعر دمارا وخرابا يطبق على كل ما يمسخ جوهر الانسان ويعطل فعله .. فيفرغ قيم الحياة والعمل من دلالاتها الوجودية الحية .

وهنا لابد من الاشارة الى ان الشاعر وهو يرصد الواقعة المتمثلة بموت (السرخ) القيمة الانطولوجية الحقيقية المتبقية له في ركام العفن والتحلل والموت الذي ينوء به الواقع ، انما يشير ، في الان نفسه ، الى حقيقة ان كل شيء قد نضج لتحول أو نقلة نوعية حقيقية في حياة الانسان تنقذ شرفه الوجودي من حالة التداعي التي طفقت تشبك خطى الواقع وتعمق حركته ، ومن ثم .. كان هذا الاستنفار لقوى التمرد والثورة والحياة :

.... يا زبد البحار
ويا خيول النار
توثبي واقتحمي الاسوار
ومزقي الشاعر والدينار
وليأكل الخليفة الاوراق والغبار
ولتسلم الاشعار

واذا كان حسن الشاعر يتقرى الحقيقة التاريخية ـ اي الضرورة ، عبر الواقعة التاريخية .. فينحاز للاولى وان ظلت تجاذبه الثانية اطراف الانفعال والتأثر ، فانه مع قناعه كان يفرق بين المتنبي ـ الشاعر والمتنبي ـ الانسان . فاذا كان الاول يجد سبيله الى قلبه وعقله مباشرة ، فان الثاني ليبعده عنه بل يستوفزه ويشير قرفه . وكما جاذبت الواقعة انفعالات الشاعر فاقلقته وارقته ، كذلك كان شأن المتنبي ـ الانسان او الشاعر ـ الدينار كثيرا ما انتزع من قلبه المتنبي ـ الشاعر ، الا ان النتيجة كانت باستمرار انحياز الشاعر للحقيقة والشعر . ومن ثم كان الصوت الاول في الدورةالخامسة من القصيدة يسارع الى مسح اثر الصوت الثالث في الدورة الرابعة . فما ان يجد هذا الصوت :

كافور كان سيد الخليقة
والشمس والحقيقة

سبيله الى قلب الشاعر زاعقا بالواقعة ، حتى ينبري صوت الشاعر في المتنبي .

ارانب غير انهم ملوك
مفتحة عيونهم نيام

فيمحوا أثر الصوت الثالث ـ كافور كان سيد الخليفة ... الخ ، ويوجد بين القناع والشاعر مهمة ورؤية . فاذا هما منطلق واحد وموقف واحد من عصريهما على ما بينهما من زمن يباعد .. وبين عصريهما من قضية او تركيبية اجتماعية تباين ، حتى اذا نهمض الصوت الرابع لينتزع الشاعر من قلب الشاعر ، لم يجد الى ذلك سبيلا ، ولم يقو على مكافأة حرارة التقمص ببرودة الرواية .

انا شجحت جبهة الشاعر بالدواة
بصقت في عيونه
سرقت منها النور والحياة
اغمدت في اشعاره سيفي
وافسدت مريديه ، وضللت به الرواة
جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه

ولعل الشاعر في هذه الدورة اراد ان يحسم الصراع على صعيد السلطة الزمنية والشاعر لصالح الشعر . اذ الصوت الرابع في هذه الدورة انما هو في الحقيقة صوت الامير الحمداني الذي دجن الشاعر ثم الحقه ببلاطه زينة وطرفة ، ثم راح يكيد له ويهزئه .. فيجريء عليه من هم دونه ، فاذا بجبهة الشاعر تشج في حضرة الامير من قبل لغوي خامل الموهبة فلا ينتصر له ، واذا بانصاف الشعراء ينالون منه وهو ينشد اميره : واحر قلباه ...، فيكون جزاؤه ان يقذف بالدواة فيضحك منه الحشد النافس عليه طاقته في الخلق .. والحاقد عليه لتعاليه وكبريائه واستخفافه بهم وبما هم عليه من تفاهة وحطة . اقول : لعل الشاعر اراد ذلك فتعمد هذا الهبوط في تنامي الموقف دراميا .. واختار لهذا الصوت ايقاع الرواية بين دفقتي فعل : الصوت الاول ، في الدورة الخامسة ـ ارانب هم الملوك ... الخ ، والصوت الثاني في الدورة السابعة .

اذن ، فانحياز الشاعر الى قناعه شاعرا والتاريخ حقيقة قد تم وفي هذه الدورة ـ السابعة بالذات . ولن تؤثر فيه بعد هذه الرحلة الداخلية مع اصواته او تجدي معه تشبثات الواقعة موجودا يوميا والقناع انسانا متعينا . ومن ثم كان الصوت الرابع ـ صوت الامير اشبه بالطرق على حديد بارد . اذ لم يعد في ذهن الشاعر وقلبه من متسع لغير الايمان بضرورة الثورة على عفن الواقع ولغير تمجيد طاقة الابداع لدى قناعه ، فلا غرو ، ان يأتي الصوت الثاني في الدورة السابعة من القصيدة ليؤكد ما انطلق به في الدورة الثالثة ، وليضع الشاعر امام المعادلة الصعبة .

ماذا تقول الريح
للشاعر الشريد
في وطن العبيد
والسادة اللصوص والتجار والانذال
يمرغون القمر الاخضر في الاوحال

أجل ماذا تقول الريح اذا لم يختر الشاعر الثورة في وطنه على الساسة اللصوص والتجار والانذال .. وهم يمرغون « قمره الاخضر » ويسفحون مال الشعب

تحت نعال جارية . انها ستدينه وتصمه لا ريب .. وتقتص منه اقتصاص عزيز شديد في اقتداره وانتقامه ... وهذا هو ما يفرق منه الشاعر ويتفجر فزعا .. اذن .. فلتكن المعادلة وليكن الاختيار الصعب .

وبعد أن يرتاح الشاعر الى هذه العاقبة من صراعه مع نفسه وتردده بين الواقعة التاريخية والحقيقة التاريخية .. بين الشاعر باعتباره خالقا والشاعر باعتباره امتدادا للواقع بعفنه وانهياره ، ينطلق في الدورات الثلاث الاخيرة من القصيدة بما انتهى اليه من موقف او رؤية منحازة .. فيرثي شاعره ، في الدورة الثامنة ، مهيبا براية الحب ان تتمزق لانها تمنعه ان يدين وطنه الذي قتل متنبيه واغمد عشرين سيفا في قيثارة الزمن وسمفونية الابد .. ساخرا بمرارة حزينة من الشعراء – الضفادع الذين جاءوا يقيئون شعرا ويزدردون الثريد في حفل تأبين من طالما طاردوه في حياته نجواء مواهبهم وحاصروه ببلادة حسهم وكيدهم القميء واوسعوه شتما وقذفا ، خاتما مرثيته بدعوة قصائد الشهيد ان تنطلق في هبة عاصفة تأتي على نظام العار وامتهان الانسان .. وتمرغ عمائم السادة العبيد ووجه الخليفة العربيد في اوحال الشوارع وقمامات الصديد .

ضفادع من كل فج اقبلت تؤبن الفقيد
ضفادع تشرب خمرا
تأكل الثريد
تقييء شعرا
انه الطوفان ، يا قصائد الشهيد
تطايري ومرغي عمائم العبيد
وجبهة الخليفة العربيد
في وحل الشارع ، في قمامة الصديد

فاذا انتهى الشاعر من قناعه الى تفجير شعره بمثل هذه الثورة التي وصفها لنا في الدورة الثامنة ، جاءنا في الدورة التاسعة بلعنته الثانية التي تذكرنا بلعنة اشعياء النبي لبابل ، ولكن اذا كانت لعنة اشعياء ضربا من الدعاء – الامنية والحرد الخبيث ، فان لعنةشاعرنا ضرب من النبوءة او الرؤيا الصادقة . ذلك ان لعنة الشاعر الثانية ارهصت بما الت اليه بالفعل انظمة البرجوازية الصغيرة الضائعة المضيعة في وطننا العربي .. هذه الانظمة التي قادت الامة الى سلسلة من الانكسارات والهزائم ، والتي لم تقف بجنوحها المجنون وضياعها البائس وعنفها واستهتارها البليد عند هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ ، بل واصلت مسيرة العار .. فأوغلت في عداء الامة ومناهضة مطامحها ومصالح ابنائها .. فاحالت نصر تشرين ١٩٧٣ هزيمة وطفقت تمتص وتشوه كل ما انتهى اليه مسار التحول الثوري من فتوح مؤزرة على طريق المستقبل حيثالبناء والتقدم الحضاري .

ويستعين الشاعر في توثيق نبوءته وتحقيق رؤياه في القصيدة ، بما انتهت اليه حضارة عصر المتنبي بعد أن تشتتت الامة وتمزقت ارادتها .. وعاد بعضها يكيد لبعض وينعي عليه وجوده . فكما ان هذه سقطت تحت سنابك خيول التتار وجزرت بسيوف المغول ، كذلك حضارة السقوط والضياع والجثث اللعينة .. حضارة البرجوازية الصغيرة ، ليس لها دون السقوط والتمزق والانهيار من محيص ، وانما هو قدرها ونهاية مسارها المحتوم .. واذا نظرنا الى تاريخ كتابة القصيدة .. الذي يسبق كارثة حزيران علمنا كم هي صادقة هذه النبوءة . ولكن اذا كانت النبوءة تتحدث عن انهيار حضارة السقوط والضياع ، فانها لتتلمس في الان ذاته تباشير الثورة وبوادر الطوفان الذي تحتاج اليه ارض الشاعر لتتطهر من درنها ... وتدشن عصرا جديدا من الحرية وتمجيد طاقة الخلق والابداع .

ارى بعين الغيب – يا حضارة السقوط والضياع
حوافر الخيول والضياع
تأكل هذي الجيف اللعينة
تكتسح المدينة
تبيد نسل العار والهزيمة
. . . .
. . . .
ارى على ابوابك الطوفان
يكتسح الساسة والتجار
ارى خيول النار
تدمر الابراج والاسوار

اما في الدورة العاشرة والاخيرة للقصيدة ، فان الشاعر ايثار لقناعه الذي اغتالته حضارة السقوط والضياع ، بان يستله من عجينتها ليقذف به في مطلق الزمن .. ويفرده بخصائص لن تجتمع الا في الامة مجتمعة . فيما يوثق من وجود شاعره الارضي ... ويؤصل جذوره في الطين ، يرتفع به الى سمت الخلق الرصين ويمكنه من سبر اغوار الارض واقطار السماء ، بل ينثر أمامه قوى البعث والحياة ... ويضع في يده ازمتها . والشاعر في كل اولئك انما يضع اصبعه على سر انتصار شاعره على السلطة الزمنية وديمومة عطائه .. فيقول : ان هذا السر يكمن في حرص شاعره على أن يظل لصق الارض ملازما للشعب الذي هو مصدر كل قوة ومنبع كل عطاء . ومن ثم فالعيون الطينية التي كان يحملها قناع الشاعر في رأسه هي التي مكنته من سبر غور الجرح في السماء واعطته ذلك الابد وتلك القوة التي ليس لغير الخارق او المطلق ان ينوشها بحال .

عيونه الطينية السوداء
تسبر غور الجرح في السماء
حصانه يصهل في المساء

يرود نبع الماء

حصانه عبر المراعي الخضر التلال

يوقظ في حافره النجوم والاطفال

يوقظ في ذاكرة السنين

اللهب الاسود والحب ..

هكذا اذن ، لن يبقى مع الزمن غير الشاعر الذي كحل عينيه بتراب الارض ، ولن يبقى من الشاعر غير هذا الذي يتمرد فيه على الزمن سلطة ويتحداه وقعا ويتجاوزه كينونة واثرا محدودا بوقائعه اليومية وتعيناته العابرة . ويرمز الشاعر للقوة الاسطورية التي ينتهي اليها الشعر مع الزمن بالحصان الذي يجوب تخوم الارض ويرود المنابع ويوقظ والنجوم والاطفال — الذين يمثلون البعث المتجدد ابدا لقوى الحياة ، بوقع حوافره ، وينفث في ذاكرة السنين اللهب والحب ، اما الجروح العشرون التي فتحتها في قلب الشاعر سيوف السلطة الزمنية بالتواطوء مع الحقد والغباء وروح القطيع ، فانها لتظل ابدا المصدر الذي يفجر النجوم الخاملة باللهب ويشعل مواتها بالنار المقدسة .. فيعيدها سيرتها الاولى .

اذن ، فالتتابع الذي أشرنا اليه في بداية الحديث ، لدورات القصيدة ضروري ضرورة سياق ومنطق حدث وفعل . فاذا كانت الدورة الاولى تقحمنا ، دونما تمهيد ، في مسار الموقف الذي اختاره الشاعر لنا ، فاننا — بالضرورة — بحاجة الى فترة نتوقف فيها لنستوعب ما اقحمنا فيه او فوجئنا به . ومن ثم .. كان الكف في الدورة الثانية ضرورية يتطلبها السياق . فاذا انتظمت لنا تلك ، كان لابد للشاعر من حفز الطاقة مجددا ليستمر الفعل ويتصل تناميه حتى غايته . ولكن قبل ان يتكئ هذا الحفز نفس الشاعر فيستغرقها .. لابد له ان يمر عبر الكثير من المثبطات التي تهبط به اثارة وتحول دون تجذره حالة سايكولوجية — ذهنية .. ولذلك كانت الدورات الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة ضرورية في تعاقبها ومرواحتها بين الاثارة والكف ، ليمتلك الفعل النفس ويستغرق الموقف الحس والوعي .. فينطاق بهما صعدا في الدورات الاربع المتبقية من القصيدة . ثم ان هذا السياق في تنامي الفعل — الموقف — القضية ، ليرافقه ويواكبه سياق اخر يكافئه ويوازيه قيمة واثرا في وعي الشاعر .. ذلكم هو حكاية موت المتنبي التي لابد ان هزت الشاعر من الاعماق ، على الرغم من عدم اقتناعه به موقفا وتبنيه قناعا وذلك لما شاب حياة متنبيه من شوائب تبعده عن شاعر قضية وموقف . ولذلك فتعاقب الاثارة — الانحياز للقناع في هذه الحال ، والكف — رفضه وادانته ضروري على هذا الصعيد ايضا . ذلك ان الشاعر وقد استنفر مشاعره مقتل المتنبي بهذا الشكل المؤسي ليثور ويسخط على كل شيء ، ولكنه ما ان يستحضر حياته وملابساتها حتى تدهمه شوائبها .. فينفر منه ويحبط حزنا وقرفا فيميل عنه ويفري باتخاذ موقف اخر من شاعره — الشهيد . وهكذا يظل شاعرنا متارجحا في دورات قصيدته بين الرفض والاحتضان ، حتى ينتظم له الاخير ويبلغ من نفسه ما يوحد قناعه بالقضية التي نذر نفسه وشعره لها .. قضية الثورة على كل ما يخدش سطح مراة الحياة الصقيل من عفن وقبح وصمت جبان وموت بالمجان .. وهكذا كان .

وبعد .. فلئن كانت قصيدة « موت المتنبي » هي خطوة الشاعر الاولى على طريق التعبير بالقناع ، فان تجربته الممتدة على مساحة اكثر من عشر سنوات في اعتماد الصيغة الدرامية في بناء القصيدة واستيحاء اعلام العصر والتاريخ ، جعلتها تولد مكتملة في ايقاعها المتنامي نموا دراميا حيا .. وفي تمثلها للقوانين الموضوعية لحركة الاشياء .. وكذلك في موقفها من التاريخ ونهجها في بعث التراث بصيغة نقدية معاصرة تقربه من عصرنا منطلقا وتوحده قضية .

الرواية الحديثة

موريس نادو

ترجمة د. فؤاد كاظم

« يعتبر موريس نادو من كتاب فرنسا المعاصرين الذين اسهموا فعلا في تعميق وتطور التيارات الادبية الجديدة وخاصة في مجال الرواية والمسرح . بدأ حياته الادبية بكتابة المقالات في المجلات والصحف الفرنسية ثم سرعان ماجمعها في كتاب عنوانه « القصة الفرنسية منذ الحرب » الذي نشرته له عام ١٩٧٠ اشهر دور النشر الفرنسية : غاليمار . واغلب مقالات نادو دراسات نقدية رصينة تمتاز بالتحليل الدقيق والشرح النفسي العميق وتؤكد على عمق الكاتب الذي يتمتع بخبرة طويلة في ميدان الرواية الحديثة ، اذ انه درس بعمق هذه الظاهرة منذ ولادتها ، كما قرأ جميع روايات الان روب غرييه وميشيل بوتور وناتالي ساروت وجان كيرول وغيرهم من كتاب الرواية المعاصرين ، هذا فضلا عن معرفته الشخصية باغلب هؤلاء الكتاب الذين كانوا يردون على جميع اسئلته ، بصورة مباشرة وصريحة لمساعدته على الدخول الى اعماق مؤلفاتهم وحل كافة الرموز التي قد تبدو غامضة ومبهمة او عسيرة الفهم .

وفي هذه الدراسة يتحدث موريس نادو عن تيار الرواية الحديثة وعن كيفية نشأته وعما سيؤول اليه ـ ويتناول بالتحليل الذكي اشهر الروايات التي اثارت نقاشا حارا بين كتاب القصة الفرنسية في الاعوام الاخيرة . »

المترجم

« الرواية الحديثة » تسمية سهلة وضعتها الصحف قيد التداول والاستعمال لتشير الى عدد معين من المحاولات التي غلب عليها ، في ميدان البحوث الفردية طابع الرفض لبعض اشكال القصة ، كالرواية النفسية والتحليلية والعاطفية ، لحساب روايات تهتم بضرورات النوع اقل من اهتمامها بتوضيح واقعية معينة . ولكن اية واقعية ؟ هنا اختلفت الاراء على ان من الغباء الاعتقاد بان كتاب الرواية الحديثة الذين اجمعوا على نفس الرفض يسيرون الى نفس الهدف . فلو حاولت نتالي ساروت او الان روب غرييه مثلا ان يحولا رؤاهما الى نظريات ، لرأينا ان هذه الرؤى ترفض ذلك وتقاومه ، وحتى لو تم هذا فستكون النتائج التي يتوصلان اليها على درجة عالية من التباين . ونفس هذا الاختلاف موجود بين مؤلفات ميشيل بوتور وكلود سيمون وبين روبير بينجه وكلود اوليه . فلا عجب اذن ان لم تشكل «الرواية الحديثة » اية مدرسة، بل حتى ولا حركة .

لقد برهنت نتالي ساروت بصورة مقنعة في كتابها «عصر الشك» على الانحطاط التدريجي لمكونات الرواية التقليدية كما كان يراها كتاب القرن التاسع عشر . فمما لاشك فيه ان هؤلاء عملو كل مافي وسعهم لتكوين عقدة القصة وخلق الشخصيات ثم العمل على تركها «حية» ليصنعوا منها «بشيرا»او « صفات» واهتموا بدراسة نحو ابطالهم وتطورهم في زمان ومكان متماسكين ومتلازمين ثم جعلوهم « يكشفون عن انفسهم » في لحظات معينة «كالازمات الشخصية والتردي نحو الرذيلة ، وحتمية الحوادث او المواقف» ، الا ان كتاب بداية القرن العشرين ضربوا عرض الحائط بكل هذه الاشياء وانصرفوا عنها . فجيمس جويس مثلا بلغت سخريته من الحوادث درجة نقل معها مغامرات «بلوم» عن مغامرات بطل الاوديسه ، في حين ان عقدة الرواية في «القضية» و « القصر » تكاد تكون معدومة . اما فيما يتعلق باشخاص الرواية ، فغالبا ماكان الكتاب يخلعون عليهم شخصيات تقترب من شخصياتهم ، او يضعونهم في حالات كتلك التي يرون انفسهم فيها . لم تكن كلمة «رمز» شائعة الاستعمال منذ وقت طويل الا انها كانت تمثل في الواقع شيئا حقيقيا، سواء عن طريق « تأريخها » ام عن طريق شخصيات الرواية والمغامرات التي تحدث لها . فجميع الاخبار التي كان الكاتب يحدثنا عنها كانت أخباره هو، مستوحاة من حياته الخاصة . ومن المدهش حقا ان هذه الاخبار سرعان ماتصبح الشيء الوحيد الذي يستحوذ على اهتمامنا . على ان اهتمام الكتاب والقراء بالابداع والابتكار في مجال الرواية اخذ يتضاءل باستمرار ، لانهم انصرفوا الى ماتخفيه هذه الرواية وماتظهره : اي النهج الذي يسير عليه الانسان لكي يكون موجودا في هذا العالم ومما لاشك فيه ان الرواية قفزت، نتيجة لتطورها الطبيعي من الشرح القاموسي «للعالم والعواطف» الى التملك المعنوي او الشعري أو الفلسفي أو الميتافيزيقي لهذا العالم من قبل فرد ذي امتيازات ، اي الكاتب . ومايهمنا اكثر من «قدرته الابداعية» هو رؤيته الشخصية والتعبير الحقيقي والافتراضي الذي ينقله لنا بواسطة كتبه من الكون والعلاقات التي يرتبط بها معه . واحيانا نرى ان الكاتب قد كشف عن نفسه تماما في مؤلفاته ، فنحن نعرف عن جويس في « يولسيس » اكثر مما نعرفه عنه في مراسلاته الخادعة ، ونرى كافكا في «القضية» او «القصر» اكثر خجلا واشد قلقا منه في مذكراته التي خلفها وراءه . فمنذ هذا الحد الذي انتصرت فيه «الذاتية» خبا نور الرواية كنوع واصبحت تعبيرا ليس غير .

ولو كان الان روب غرييه متفقا مع نتالي ساورت حوله صحة هذه النبذة التاريخية ، ولو اعتقد بان الرواية لايمكن ان تقتصر على عقدة الشخصيات ، وانه يجب الاعلان عن « موت الشخصية » وموت « الزمان والمكان » اللذين يشكلان سجنا لها ، فهو بالمقابل يرغب في نبذ التطور الذي يقتصر تاثيره على دفع الرواية الى الذاتية المستمرة في النمو والتعاظم . ويريد ايضا من الكاتب ان ينسى نفسه ، بل ان يحذفها على حساب مايمنحه لنا لنراه . فلنعمل اذن على تخليص الرواية من اشخاصها ، لانها كثيرا ما تستخدم كبديل عن المؤلف الذي يعمل من جانبه على ان يحملها « مدلولات » غريبة عن سلوكها . وبدلا من أظهار الاشياء أمامنا كماهي في الحقيقة ، فهو يرتكب خطأ كبيرا بأقتصاره على النظر اليها من خلال قضبان شخصيته . انه مقيد بالتاريخ والبيئة والحضارة « ولايمكنه التوصل الى رؤية العالم الذي يحيط به باعين حرة » . وهو يحاول ، من ناحية اخرى اكثر شمولا ، « احياء » الاشياء ، اي «يمنحها روحا » ثم « يهذبها » . في حين يفرض العالم نفسه علينا بوجوده النقي المتماسك العنيد ، « الاشياء موجودة هنا حولنا ، تتحدى اضطراب صفاتنا الروحية او الحياتية سطحها نقي، صقيل ، لم يدنس،غير انه يفتقر الى التألق والشفافية » . فالرواية بالنسبة لروب عرييه ، يجب ان تكون عملية جرد دقيق للعالم الذي يحيط بنا من الخارج كما تراه حواسنا ، اي عالم المادة البحت ، عالم «الشيء في ذاته» ،هذا العالم الذي يأمل الكاتب ان يعطي لعالم الرواية حقيقته وتماسكه .

الا ان هذا ليس سوى وهم خادع ، اولا بالقدر الذي لايصبح في الامكان ، اولا يفضل ، ان يعمل كاتب الرواية ليصبح شعاع وعي بحت ، ويبذل كل ما في وسعه ليتجرد من صفته الاجتماعية ، وثانيا بالقدر الذي يكون فيه التعبير الروائي والكتابة ادوات لها « مميزات شخصية » منحها الكاتب نفسه أياها . فكيف يمكن لعالم الاشياء ان يكون تفاهة صرفة في حين نراه يساهم في بناء العالم البشري أو التاريخي؟ وكيف يجوز تجريده من الزمان

والمكان واعتباره متمردا على كل تحول او تطور ؟

الان روب غرييه

حاول الان روب غرييه في رواياته اعطاء التأكيدات الاولى للادب «المادي» . فمدينة «الماحي» وشوارعها ومنازلها وقناتها لم يتأكد وجودها الالان حقيقتها فرضت ذلك . اما الشخصيات فلم تكن لتوجد لولا اشباحها وظلالها التي تحركها نوابض لا يمكننا رؤيتها . ان اهم مانراه هو الميكانيكية التامة للحركة التي تثير فينا ايحاء بحركة الساعة . وقد تمادى المؤلف في ان يخلق من هذه الحركة وقتا من تكرار الحوادث والافعال . صحيح انه لم يكن وقت الافعال البشرية ولا الوقت الذي تشير اليه الساعة ، ولكنه وقت الان روب غرييه . اما الحدث ، فيحتل في هذا الوقت كل المكان حتى لكأنه يمنح الحيوية الى مايشبه رواية بوليسية . فرواية « المحامي » تكشف عن موهبة حيوية فعالة ، وليس عن نوع روائي جديد ولم يعمل المؤلف وصاحبه رولاند بارت على التحول النظري الا بعد طبع هذه الرواية .

وفي رواية «الرائي» ، عمل المؤلف على تقسيم الحدث الى كمية كبيرة من الافعال والتصرفات التي ربما كان يهدف من ورائها تشويش الامر علينا او اخفاء حادثة على درجة عالية من الاهمية ، هي قتل راعية شابة من قبل بائع متجول ، اجتهد الكاتب في شرح مواعيد ذهابه وايابه بصورة دقيقة قبل الجريمة وبعدها . ولو لم تخف عنا هذه الحادثة ، لما كان للرواية ان توجد . فهي بالتحديد قصة الجهود التي بذلها القاتل ليملأ فراغه من بعض الدقائق حدثت في جدوله الزمني ، وليعيد الى العالم الذي ، بسببه ، اضطرب وضعه على نحو بالغ السوء ، سطحه الصقيل الذي « لم يدنس » . فالاشياء والمواد موجودة هنا ليتعلق بها بكل ماله من قوة،ولتحاول كما يبدو ادخال الفرح والسرور الى نفسه . اما صلابة الكون وتمركزه ، فهما يخدمانه في محو تدخله الجنائي ، ويجردانه من مسؤوليةذلك بعد ان يمنحاه براءتهما.وهو يريد ان يكون من احدى مكونات الكون البسيطة ، لانه بطبيعة الحال لم يكن يعتبر كذلك ، ويريد ان يختفي من هذا العالم ليصبح هو الاخر شيئا يمكن تحديده عن طريق مايعكسه لنا «سطحه» ، اي افعاله وتصرفاته . فماذا كان سيحدث لو ان الجريمة كانت قد شرحت بنفس الطريقة التي تشرح بها الافعال الاخرى ؟ هل هناك غير «مقدرة» الكاتب على الابداع ؟

وفي رواية «الغيرة» ، تجاوز الان روب غرييه هذه المرة التسلسل التاريخي ، لان شخصياته متماسكة ويمكن التعرف عليها بسهولة . فهو يقدم لنا منظارا سحريا للافعال أو بالاحرى لرؤى الافعال « الخيالية » او الحقيقية» التي تتعاقب في زمن معدوم . فيمكننا بسهولة تمييز الشخصيات : « زوج ، زوجة ، عشيق »،

وتحديدها عن طريق العلاقات البسيطة التي يرتبطون بها فيما بينهم ، او داخل الاطار الذي يعيشون فيه: «مدينة ما في المستعمرات» . ولملء هذه الثغرات وهذا الفراغ . عمد الكاتب ، وهو يمسك الآلات الهندسية في يديه ، الى وصف هندسي للاماكن والاشياء وطريقة وضعها ومسيرة الشمس والظلال خلال مختلف ساعات النهار ، وهو يعود في كل مرة وباستمرار الى نفس الشروح ونفس الحوادث ونفس الحركات ونفس الكلام اما التأثير فهو شديد الغرابة ، اذ يخيل الينا باننا قد نقلنا الى مسرح من الظلال ليس فيه سوى المشهد الامامي واماكن المصابيح ، وبانه فرضت علينا مهمة التمثيل وفقا لتعليمات ناقصة زودنا بها . وهكذا يبدو ان عالم المادة جاء نتيجة لرؤيا او لهذيان ، وان كانت الوقائع او الحوادث مجردة من هذا «العمق» الذي انكره الكاتب عليها ، فهي مجردة ايضا من الصفات التي يمكن ان تدلل على وجودها . وهكذا يختلط البحث الدقيق عن المادة مع ذاتية فاسدة ، فنرى العالم باعين زوج غيور بل قد تكون الغيرة هي كل مايقوم العالم عليه .

ولكن يجب ان لا نستلخص من ذلك ان الان روب غرييه لايعرف مايفعل ، او انه فشل في خلق العالم الذي رغب في تكوينه ، او ان آلته قد خانته . ان انتصار المادية ليس الا وهما ، مادمنا نستخدم لغة لا يمكن ان تكون لغة اشياء خرساء ، انها لغة بشرية او على الاصح انها لغة الكاتب . لقد اطلق غرييه على روايته اسم «الغيرة» التي تشير الى مادة وشعورفي آن واحد ، وبهذا يكون قد حاول كل مافي وسعه ـ حتى دون ان يقول ذلك ـ ليضع امامنا رجلا غيورا ، وعالما ينظر اليه عبر زجاج النافذة . وليس هذا العالم المكتظ الذي استقصى روب غرييه مجاهله في الواقع سوى عالم خاو ، مجرد من المعنى ، ان لم يرتبط الانسان معه بعلاقات معقدة ديالكتيكية تجعل منه عالما بشريا ، الا في حالة كون هذا الانسان راغبا في الاختفاء والذوبان في عالم من الاشياء والمواد . على ان هناك شيئا من الذاتية ينعكس حتى من هذه الرغبة في الاختفاء والذوبان .

واننا لنرى دليلا واضحا على هذا في كتاب «في التيه» الذي ينطوي على شروح غريبة وهذيان اهوس . فهو يتحدث عن جندي كلفه رفيق له قتل في الحرب ان ينقل الى والديه علبة رسائل وشيئا اخر غير ذي قيمة . فيهيم الجندي في شوارع مدينة يغطيها الثلج ، تبدو منازلها وكأنها بنيت على نسق واحد . ومن المؤكد ان المصابيح والابواب الخارجية والازقة والسلالم ، كلها اشياء موجودة ، الا انها موجودة على طريقة المواد المغتربة التي يرسمها السرياليون والتي تؤكد هي الاخرى عدم واقعية الرسم . وبعد ان عرض المؤلف امامنا صورا لاشيء غير الصور ، تتعاقب وتتداخل وتتلاحم وتتراكب وتذوب احداها في الاخر ، عاد يعمل على تشويش الحقيقة التي

كلفت هذه الصور بتوضيحها ، ثم لم يتأخر ان حطمها فاين هنا مكان الجرد المادي ، واين مكان الذكريات والاحلام والهذيان ؟ اننا امام لعبة من المرايا ، من المؤكد انها مرايا حقيقية الا انها تكون الصورة لاتعكسها . وعليه يكون روب غرييه قد انتهى الى نتيجة هي تماما عكس النتيجة التي عملت نظرياته على اظهارها . ولكن لو اندحر كرجل نظريات ، فقد انتصر كمؤلف روايات . وبذلك يكون قد انتهى الى الاعتقاد بان المادية والذاتية يشكلان الوجهين المكملين لطريقته في ادراك العالم ، وبان التطرف في احداهما يمكن ان يؤثر في الاخرى .

نتالي ساروت

وعلى خلاف الان روب غرييه ،اخذته نتالي ساروت بكل جراة وصراحة نصيبها في تطوير الرواية . وهي تحاول بعد ان اكتسبت خبرتها وثروتها الادبية من دوستويفسكي وفريجينا ولف ان تدفع بهذا التطور الى اقصى مايمكن ان يصل اليه .

فكتاباها «صورة لمجهول» و « مارتيرو » ليسا سوى قصتين استغنتا تماما عن كل حادثة ، بل عن كل عقدة اما الاشخاص الذين نراهم يتحركون :«رجل عجوز وحفيدته التي تدعى مارتيرو» فهم لايملكون اية حدود شخصية . لقد شرحت ساروت حركات القوى الحية والشهيات او الرغبات التي تارة تتقاتل ، وتارة تتكدس وتارة اخرى تنقسم على طريقة الكائنات العضوية التي تحتل مكانها في اسفل السلم الحيواني والتي تنكمش تحت تأثير الحوامض او تمدد .

اما كتابها «انعكاسات»(١) الذي لم يحض باهتمام كبير ، فهو يمتلك في هذا الخصوص عنوانا معبرا . فنرى البشر على شكل جماعات : «نساء يثرثرن في احدى قاعات شرب الشاي ؛ بعض المارة يحدقون في واجهةاحد المخازن» ، تثيرها مختلف الانفعالات ، وتحدها الاماكن والظروف و «المواقف» . وهي ما ان الفت الضوء عليهم حتى انتهوا بان اصبحوا ،ليس«اشخاصا» ،بل صنفا له مميزات حيوانية واجتماعية في وقت واحد ، هو وحده كاف لتحديدهم . فهي اذن ترسم لنا بشرية ذات افكار مبتذلة .

وقد اثارت ساروت ، على خلاف الان روب غرييه الذي يريد البقاء على « سطح » العالم ،ويكرس جهده لشرحه ، الحديث عن وجود «عالم سفلي» تحت هذه الظاهرة المبتذلة ، يتمتع بحياة كثيرة الحركة والهيجان قد يكون هذا العالم الحقيقي للعلاقات البشرية . وهو يشكل نسيج الرواية ، وكذلك الامر بالنسبة للكلام الذي يمنح الى الانسان ليخفي به افكاره . وهنالك ايضا «حوار داخلي» يتشكل من « افعال تتعارض مع الكلام ، صمت ، افكار خفية ، تأملات ، اوضاع الجسم ، تعابير الوجه» ، ويقع اسفل طبقة العلاقات البشرية ، وهو يمثل الاتصال الحقيقي بين الافراد . فلا يجب اذن الاعتماد على هذه المظاهر ، بل يجب تمزيقها واظهار مدلولاتها الحقيقية ، وكشف خطوط القوة فيها . وهكذا استطاعت ان تتوصل بهذا التحليل الى مصادر حياة ابتدائية ولكنها معقدة ، تتولد منها اشكال الشعور الناضجة ، ويزدهر فيها «علم النفس» . فهي ترى ان البشر ليسوا فقط غير قادرين على ادارة انفسهم وفق عقلهم او مبادئهم ، انماهم غير قادرين حتى على دحر فرديتهم . وكل مايثير اهتمامها هو النسيج المشترك لوجودهم ، ثم العلاقات الخشنة (عند الاتفاق او الاعتداء او الدفاع) او المهذبة او المبهمة التي يرتبطون بها فيما بينهم وبين العالم فهذه السلسلة من العلاقات يمكن ان تصل الى نفس الضخامة والتنوع الذي تصل اليهما سلسلة المواقف البشرية التي يعيشون فيها .

وفي كتاب «آلة رصد الكواكب» الذي يعتبر من اشهر كتبها ، نرى انه يمكن فهم هذا «العالم السفلي» على نحو افضل تحت مظاهره المجازية ، في نفس الوقت الذي يمكن فيه رؤية الافراد بصورة اوضح . ونستطيع ان نتعرف منه على شخصيات مثل : شاب غبي يتظاهر بالمواهب الفنية ، امراة مخبولة ، عائلة مشتتة ، وهناك امراة ادبية مشهورة نراها تارة في قمة مجدها وتارة اخرى في سخافاتها . الا ان هؤلاء الاشخاص لا يملكون اية اهمية في الكتاب ، كما ان العقدة التافهة التي ليست سوى خيط يقود الرواية لاتملك اية اهمية هي الاخرى . اما مارغب المؤلفة في اثارته من عنوان هذه الرواية ، فهو ان هذه الشخصيات تتحرك حركة ذاتية صلبة داخل منظومة تتجاذب فيها وتتصادم وتتدافع ، وغالبا مايكون ذلك بطريقة عنيفة جدا . اما الجزء الذي يتحرك ذاتيا داخل هذه المنظومة ، فلا يجتمع مع النواة الا عن طريق والتصلب والمرونة واعادة تكوين خلاياه التي اتلفها له العدو . ان عالم الحرب والجريمة هذا هو عالم مغلق وسجن في نفس الوقت . واننا لسنا موجودين الا لانفسنا، وان احكامنا التي تبدو قوية جدا سوء فيمايتعلق بالمادة الجامدة ام باللوحات الفنية ، تخضع لمختلف التغيرات وتؤثر فيها تيارات المودة والاساليب الجديدة السائدة .

ميشيل بوتور

كثيرا ماجاء اسم ميشيل بوتور مقترنا باسم الان روب غرييه ،مع ان هذين الكاتبين لايملكان شيئا مشتركا بينهما . فميشيل بوتور يعتبر اول من اثار النقاش عندما هاجم بشدة آراء ومفاهيم مؤلف رواية «الرائي». فلو اراد في الواقع ان يطور في الرواية ، ولو اعطى أهمية كبيرة «للعالم المادي» ولو لم يؤمن قط في علم النفس فهو مع كل هذا يؤمن بشخصياته وبالعلاقات التي

(١) Tropismes تاتي هذه الكلمة . بمعنى (انتحاء) اي نزعة النباتات او الحيوانات الى الحركة استجابة الى منبه . – المترجم –

يرتبطون بها مع العالم . وهو يرى ان هذا العالم هو الذي غير المكان والزمان .

وعلى خلاف كتاب الرواية الحديثة الشبان، لايعتقد بوتور بان في وسع المرء التخلص بسهولة من الزمن سواء بتشويش اساليبه ام – كما فعل روب غرييه في «الغيرة» – باستبداله بزمن ثابت . فلو اعتبر الزمن حقيقة للعالم كما هو الامر بالنسبة لحقيقتنا الخاصة ، فلا يمكن اعتبار هذه الحقيقة امرا مسلما به ، اذ انها ليست شيئا «يعطي» كما هو الحال في الرواية الكلاسيكية فيجب دائما العمل على دحرها ثم اعادة تكوينها ، هذا اذ لم نكن نرغب برؤيتها وهي تجرف في تيارها الحوادث التي عشناها ، وشخصيتنا الخاصة . ومن ناحية اخرى لايملك الزمن في محتواه اية قيمة مهما كانت بسيطة لانه يتمسك بجذور كياننا الذي يبرز من خلاله ، ويتم ذلك في علاقة جدلية تكون نهايتها الاخرى بروز الزمن من خلالنا فمشكلة « كيان – زمن » هي التي يحاول بوتور توضيحها على شكل «التسلسل الزمني» الفوكنري ولكن بطريقة تختلف تماما ، اذ تعتمد طريقة بوتور على التحليل النفسي الدقيق في رسم التفاصيل اكثر من اعتمادها على اساليب شمولية او تركيبية .

وفي كتاب «الجدول الزمني» ، نرى ان البطل – الذي هو الراوي والكاتب في نفس الوقت – يحاول استذكار الحوادث التي عاشها قبل سبعة اشهر في بلستون ، المدينة الانكليزية التي مازال يجد نفسه فيها حتى في لحظة تذكره لهذه الحوادث . فالسأم والصعوبة يأتيان من استمراره في معايشة حوادث اخرى . على انه يتجاهل هذه الحوادث ولايقيم لها وزنا ، وهكذا يعمل الحاضر دائما في الماضي، ويغير فيه المحتوى واللون ويمنحه المدلول الذي كان المؤلف قد اعاره اياه بكل مكر وخديعة فباية صلابة وباية استمرارية يمكن ان تتباهى حقيقة تتغير بهذه الصورة حسب اللحظة التي ينظر فيها اليها ؟ ان الشكل ليهجم على المميزات الصادقة للحقيقة اما العالم «المادي» الذي يتشبث به الكاتب بكل ثقة وثبات ، فقد اصبح هو الاخر معقدا ، خياليا يميل الى التلاشي . ومحاولة كسب الزمن ليست غير خطة مستحيلة التنفيذ ، حتى ان الرواية نفسها « التي تنتهي دون ان تكتمل» تظهر لنا هذا الفشل في المحاولات المستميتة التي تبذل لاتمامها ، ولكنها تصطدم دائما باستحالة التوصل الى هذه النهاية .

اما كتاب «التحول» ، فقد اتى باشياء جديدة وبطريقة مثيرة في الشكل : اذ ان القصة كلها تدور بصيغة المنادي (الشخص الثاني الجمع المستعمل في صيغة في الواقع تحولا داخليا بطيئا يحدث لرجل كان قد سافر الى روما ليعيد منها عشيقته ، ولكنه يقرر اخيرا ترك الاشياء كما هي ، وهذا يعني ان يبقى مع زوجته واطفاله ويستمر في نشاطه المعتاد كموظف متنقل ، ويستقر في روما مع المرأة غير الشرعية . لقد استقل القطار باندفاع داخلي كبير جعله يتخيل حياة جديدة متكاملة كلها سعادة وفي اثناء الرحلة عملت افكاره وتأملاته وذكرياته وحتى احلامه التي جعلت من الماضي والحاضر تشويشا واضطرابا تراكبت فيها الحوادث وتعاقبت وتداخلت على اعادته بطريقة لاشعورية «التحويل» خطته . انها حياة كاملة هذه التي ظهرت لنا في اختلاط مشوش من الاماكن والازمنة حتى دون ان تؤمن استمرارية الراوي تماما . الا ان نجاح الرواية يظهر في السيطرة التي مارسها المؤلف ليظهر لنا هذا الاختلاط بطريقة سهلة الادراك . واستطاع من ناحية ثانية ، عن طريق استخدام صيغة الجمع «انتم» التوصل الى تحويل العلاقات التقليدية التي تربط بين الكاتب وكتابه . فقد منحته هذه الصيغة اللفظية « مسافة » الشاهد والحاكم دون ان تحاول اسقاطه في المادية المزيفة .

اما كتاب «درجات» ، فهو محاولة اكثر طموحا من سابقيه لان بوتور الذي كان اكثر صراحة وانفتاحا في هذا الكتاب منه في الروايات السابقة ، اراد ان يسود كتابه «الكمال داخل الوصف» حتى وان وصل هذا الوصف الى اقصى درجات الابتذال . ويدور الكتاب عن حديث فارغ لاستاذ التاريخ والجغرافيه عن ساعة درس واحدة يوم الثلاثاء ١٢ تشرين الاول ١٩٥٤ . وهو لايتحدث عن الدرس فقط انما عن حياته الخاصة ، وحياة ابن اخيه الذي يوجه الحديث اليه ، وحياة المدرسة التي يدرس فيها ، ثم عن افعال وحركات بعض التلاميذ الذين يبلغ عددهم ٣٢ تلميذا يقوم هو بتدريسهم ، بل وحتى عن علاقات بعض الاساتذة زملائه . وكلما امتد الوصف وازداد سرد التفاصيل ، اوشكت المحاولة الكمالية التي تستهدف مسك الواقع على محو هذا الواقع الذي لم نر منه سوى بعض العلامات ، كتلك العلامات الموجودة في المفكرة ان كل قاريء يقرأ في هذا الكتاب مايرغب به وعلى المستوى الذي يعجبه ، الا ان الافراط في التعبير الذي اراد الكاتب ان يتوصل اليه يضيع في فقدان المعنى ولكنه ، من المؤكد اراد ان يبين هنا ايضا ان مثل هذه المحاولة تنتهي دائما الى الفشل ، والكتاب نفسه شاهد على ذلك .

اما كتاب «الدافع» ، فهو ينطوي على نفس معطيات المكان والزمان ، ولكن على صعيد القارة الامريكية. فضخامة وتراكب الساعات وفقا لما يراه المرء اثناء عبوره من الشرق الى الغرب وبالعكس ، من التكرار المستمر والمضجر لنفس المناظر البشرية ، يعطيان صورة لحقيقة غير بشرية ، لا يمكن التفكير فيها ، لابد انها تحرض القاري الذي اعتاد الحياة في اطارات اكثر وضوحا على

التمرد لانه يرفض هذا «التغرب» المفرط الذي تختفي فيه مميزاته . فيلجا الى اتهام المؤلف بالتصنع بينما يكون هذا قدا اجتهد في اظهار رؤيا«طبيعية» بابسط الوسائل.

وفي كتاب «الشبكة الجوية» ، اعطى المؤلف ،بعد ان اخذ بنظر الاعتبار عمل الطائرة التي طورت رؤيتنا للعالم ووزن الحياة ، صورا لعالم الزمان والمكان الجديد الذي سرعان ما سنتعود عليه .

مستقبل الرواية

ماانفك الناس منذ عشرين عاما يعتبرون الرواية كمريض . فهم يجلسون الى سريرها ويتحسسون نبضها ويفحصونها ويصفون لها مختلف العلاجات. فهي بالنسبة لبعضهم توشك ان تموت ، وبالنسبة ، للبعض الاخر ماتت فعلا ، وبالنسبة للاخرين عادت الى الحياة ثانية وجددت شبابها . (صحيح ان الرواية تمر الان بنفس الظروف التي مرت بها في بداية القرن العشرين ، الا ان هنالك ملاحظتين تفرضان نفسيهما علينا ، الملاحظة الاولى هي ان الرواية لم تكن ابدا مزدهرة في غير الوقت الحاضر ، في الكمية على الاقل ، الملاحظة الثانية هي انها مازالت بالنسبة للكاتب الوسيلة المفضلة في التعبير الادبي . وهكذا يمكننا ان نعتبرها الالة التي تقيس درجة حرارة المجتمع لانها تتطرق الى كافة تيارات الفكر ، وتتكيف في كل الاحوال والمواقف ، وتتبع جميع المغريات التي تثيرها الظروف . ثم انها توضح الاساليب العامة للتفكير والشعور والتصرف ازاء حادثة ما ، كما انها تشكل المادة التي يمكن ان يستخدمها الفيلسوف والمؤرخ والباحث الاجتماعي . وهكذا فان «امراض» الرواية ليست سوى انعكاس لامراض المجتمع . فعندما تتدهور الحالة الصحية للرواية ، معناه ان المجتمع ليس في صحة جيدة .

وهي ايضا ، وقبل كل شيء ، انتاج عمل فردي . اي انها تعكس النهج الخاص الذي يتبعه الانسان — اي الكاتب — في تحمل العالم والتصرف حياله . وهكذا لاتستطيع الرواية ان تعطينا اكثر مما اراده الكاتب لها، مهما كان نوع النظرية المستخدمة والاساليب المتبعة وبصرف النظر عن المدرسة او الحركة التي تنتسب اليها هذه الرواية . وكلما كانت مفاهيم الكاتب واسعة او عميقة ، وحساسيته حادة ومشحوذة ، ووسائله في التعبير متكاملة ودقيقة ، كانت النتيجة التي يتوصل اليها قادرة على التأثير سواء في الاستطالة او الحدة، وكان الكاتب قادرا على اظهار كمال الشكل والمعنى بطريقة جيدة . فجميع اشكال التعبير الادبي تستطيع ان تحتل مكانا في الرواية التي يمكنها ان تستوعبها جميعا اما لو تولدت منها اشكال اخرى جديدة تتلائم على نحو افضل مع مجتمعات لايمكننا تخيلها الان ، او مع اشكال للحساسية لم نتوقعها) ، فسيكون من المدهش والغريب ان لاتحتوي عليها في قلبها وفي الوقت المناسب .

ولكن هل تستطيع السينما والاساليب الصوتية— البصرية ووسائل الاتصال الإخرى ان تقضي على الرواية او تبطل تاثيرها ؟ ان الحاضر ليس مسؤولا عن المستقبل غير انه يرجع الى ماض كنا نعتقد فيه ان التصوير الفوتغرافي سيقضي على الرسم ، والسينما علىالمسرح فالسينما اذن ليست سوى وسيلة جديدة في التعبير تضاف الى وسائل اخرى لايمكنها ان تقضي عليها جميعا فهي على العكس ربما سهلت لهاالوصول الى قمة التكامل والاتقان ، واحيانا الى التحول والتطور . وهكذا تحاول الرواية — امام هذه الاساليب الفنية القائمة على اسس فنية التي لم تصل بعد الى المرحلة التي يصل اليهاكل فن لتتمكن من الاستحواذ على المشاركة الفعالة للسامع والمشاهد اللذين غالبا مايعاملانها وكانها مادة — تحاول الرواية توضيح كنهها والقاء الضوء على مجاهلها . فالكاتب مرتبط بمشروع يجب على القاريء ان يقوم بتنفيذه معه فيوقت واحد ، فيصبح بذلك ملكية عامة يتقاسمانها فيما بينهما . فهو يخلق قراءه وهم يمنحونه الحياة . اما الكلام (او الصورة) الذي يعالج بشكل غاية لا وسيلة ، فهو وحده الذي يسهل الاتصال البشري الذي يتم على مستوى ملائم .

ان المذكرات ، والوثائق والتقارير والقصص وحتى الاعترافات ، لا يمكنها ان تمتلك ما تمتلكه الرواية من فضائل . ومهما كانت تلك الاشياء مؤثرة فيما يتعلق بالحرب وعمليات انتزاع الملكيات والحياة في معسكرات الاعتقال ، فهي لم تكن لتعطينا صورة حقيقية ، لو ان هذه الصورة لم تتأثر بمؤلفات دافيد روسيه ، روبرت انتيلم ، جان كيرول ، ولوي مارتن شوفيه . انها تجسد الفزع العاري الذي يضرب دون ان يتكلم . انها لاتقول انها تريد تحويل الانسان الذي خضع لعمليات صعبة الى انسان بمعنى الكلمة ، انسان ربح — حتى ولو على مراحل — اللعبة القاتلة التي اشترك فيها ، بل هي تسير على حافة الافكار التي يجب قولها .

اماالرواية فترتكز علىالمعرفةثم على التجربةوالتأمل اللذين حولتهما هي نفسها الى رؤى شاملة لايمكن ان يكتب فيها النجاح للتجربة العارية ، او التامل الواهي المفكك في اعطاء هذه المعرفة وحدها . اننا نستطيع ان تكدس جميع الصور لعالم عبثي دون التمكن من ملاحظة صورة واحدة لعبث العالم كما ظهرت في «الغريب». لقد عملت الرواية الوجودية — اكثر من مؤلفات سارتر الفلسفية — على اقناعنا باننا على خطأ في الاعتقاد باستمرارية العالم او باستمرارية الوعي . فماان نرى في الكتاب الجلادين والضحايا ، المستغلين والضعفاء الحقراء والابرياء حتى ندرك بان الواقع لايمكن ان ينطوي على «طبيعة بشرية» يكون فيها كل انسان ، بعد ولادته، مالكا لها وتجسيدا اليها . فاي شكل اخر من اشكال

الاتصال البشري يمكن ان يكون اكثر اقناعا واعظم عونا؟ اما الذي مازالت الرواية تحتفظ به ، فهو الرموز التي علينا نحن ان نزيل القناع عنها بانفسنا بالتعاون الوثيق مع الكاتب الذي يمهد لنا ذلك .

لقد وضع رد فعل السنين الخمسين حدا لتلك البحوث التي كان كاتب الرواية يميل فيها الى ترك الامر الى الفيلسوف او الكاتب الملتزم او رجل الفكر المسؤول فرأينا عودة الرواية التقليدية التي يتمثل كل همها في تلهية القاريء ، وهي على اشد ماتكون من القوة . امامن اعادها الى الحياة فهم بعض الكتاب من ذوي المواهب، كانوا يريدون خنق التمرد الفوضوي والانتحاري بواسطة كتاباتهم التي لاتبعث على الدهشة والحيرة ، وايجاد العلاجات الناجعة لكل ما يبدو لهم لغوا فارغا يدعو الى الضجر . ولكنهم لم يتوصلوا الى اخفاء القلق الذي بدأ يأكل مشروعهم القائم على التفاهة واللباقة والهـــزل فاخذوا يتساقطون فيالسخافات والعبث . وهكذا تجرد الكلام عن قيمته لصرف الانسان عن آلامه . فلا يمكن اذن ان تكون الرواية قسما بسيطا من فن الكتابة .

وما ان ازدادت« شمولا »و«وتكاملا» حتى اخـذت تمارس تأثيرها في كل الميادين ، حتى ميدان الفنـون الهندسية التي تريد احتلال مكانتها ، والتي كثيرا ما كانت الرواية تستخدم اساليبها عن دراية ومعرفة . وبذلك تكون قد ابتعدت عن حدودها . وبعد ان زج الانسان والعالم في هذه المسألة ، كيف يسعنا اذن ان نطرحها في اطار جاهز الصنع ؟ فجورج باتاي لم يؤلف «روايات» ، واننا لنجد صعوبة كبيرة في تصنيف مؤلفاته حيث يختلط الوهم والشعر والتأمل المتكاسل والاشراف ولكن هل قيل ان موريس بلانشو كتب دراسات نقدية تارة وروايات تارة اخرى عندما ظهر كتاباه : «الانتظار» و«النسيان» اللذان لايعودان لاالى النقد والا الى الرواية؟

وسواء القى جينيه وسارتر مهمة طرح افكارهما عـلى الممثلين او عملا على اخفائهما بين صفحات الكتب ، فهي ذات طبيعة واحدة لاتتغير في كلتا الحالتين . وكذلك الامر بالنسبة لصاموئيل بيكت الذي لم يلجأ الى الاستعانة بالوهم الا بادنى قدر ممكن لانه عمل على ان يأتي التاريخ والديكور والشخصيات لخدمة الحوار الذي يستمد قوته الوحيدة من ذاته . ولكن هاهوذا الحوار قـد اصبح مشكوكا في امره ، كذلك الرواية والادب . فان ننكر الكلام بالكلام نفسه ، لايعني الانغلاق في دائـرة مفرغة ، لان الكلام هو الكلام بل هو هذه الزخرفـة المفرطة التي تفضي عليه ، وتكون له الماوراء الخاص به. اذ ان هذا الماوراء هو الوحيد الذي يجعل كاتب الرواية سهل الادراك .

وقد اتخذ المدافعون عن «الرواية الحديثـة» قراراتهم بشأن الرواية . فهي بالنسـبة لهم تضمحل كشكل من الاشكال التعبير ، وكنوع ادبي وكعلاج خاص للحوار . ولكن هل يمكن ان ندع انفسنا نسقط في هـذا الكمين المكشوف ؟ الواقع اننا تقدمنا كثيرا في معرفتنا الجيدة بعالم «كمالو» . ولا يبدو ان كل شيء فيه مجرد انعكاسات او اوهام خادعة ، اذ ان الزمان والمكان والوعي التي يصل تداخلهما وتشتتهما درجـة عالية وتشكل فيه اقل تشويش او ارتباك . فهي تنتظم حسب افضل قوانين العقل التي اخذت ، من هنا ، محتوى جديدا ومظهرا مختلفا . ثم تتناسق علىنحو تكونفيه قريبةجدا من الحياة . وهذا الطريق الطويل الصعب الممتد بين الارتباك والانقاض المحطمة يؤدي بنا الى مانحن عليـه، والعالم من حولنا الى ماهو عليه . بل انه يساعدنا عـلى ان نرفض العيش كغرباء في حياتنا الخاصـة .

ولو تحركت الرواية في هذا الاتجاه ، فمن العبث ان نهتم بمستقبلها . غير اننا نستطيع تحطيم الاطارات ونبذ الاشكال القديمة ، وخلق اشكال جديدة منهـا ، ومناقشة النوع الجديد ، ودراسة الادب ، وتجاهـل الواقع ، والتطلع بامل الى الصمت والعدم . ان عمليات التحطيم ، والنبذ واعادة الخلق تجسدت كلها في «ملهاة» نحن في حاجة شديدة اليها ،لانها تتوجه نحو مجموع العقد البشرية ، على كافة المستويات ، ومن الواقـع اليومي الى الاسطورة . وستستمر مدة طويلة جـدا لايجد البشر معها مناصا من اللجوء الى طرق المجاز لشرح وجودهم في العالم .

السينما والطبقة العاملة في مصر

* صلاح ابو سيف *

مقـــدمة :

« ان السينما بالنسبة لنا هي أهم الفنون »

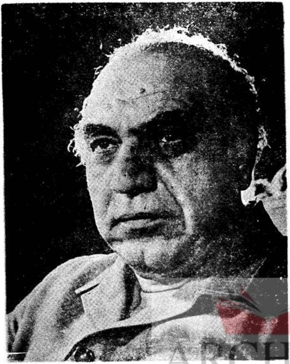
هذا القول الذي اطلقه لينين على السينما يعكس فهما حقيقيا وعلميا لطبيعة السينما ووظيفتها ، ويعكس أيضا مدى مايمكن ان تصل اليه السينما من قوة تأثيرية على جماهير المشاهدين .. والسينما كسلاح لها شكلان لا ثالث لهما ! اما ان يكون هذا السلاح لصالح الجماهير بتنويرها ونشر الوعي في صفوفها أو يكون سلاحا موجها الى هذه العقول ذاتها بمعنى تخديرها او تسطيح افكارها .. والسينما في الحالتين تمثيـل طبيعي للمناخ العام السائد ـ واذا استطعنا ان نشبه السينما بالانسان ، فان اديسون هو الذي خلق هذا الانسان .. وجاءت تجارب الالمـان الاولى فوضعت له عقلا ثـم جاء شارلي شابلن ورينيه كلير فوضعا له قلابا نابضا نقيا .. يسعد ويتعس .. يفرح ويشقى ـ اما السوفيت ـ في محاولاتهم الاولى فكونوا له رأيا وفكرا .. ثم سطا الامريكيون على كل ذلك وحولوه الى دولارات .

والسينما ـ مثل كل الفنون ـ نتاج طبيعي ومنطقي المناخ العام في المجتمع الذي ينتجها . واذا كان ارنولد هاوزر يقول في كتابه الفـن والمجتمع عبر التأريخ « ان الفيلم هو حصيلة للتناقض بين جميع المذاهب الفنيـة التي ولدت في بداية هذا القرن » فان السينما تثبت انها اكثر الفنـون ملائمة لهذا العصـر بل واكثرهـا اهمية وضرورة .

والسينما ـ كوسيلة اتصال ـ زمانية مكانية أو سمعية بصـرية ، تملك وتستخـدم الفنون القوليـة ـ كتعبير علماء الجمال ـ الى جانب استخدامها لكافـة طاقات الفنون التشكيلية ، كما توظف احدث نتائج العلوم والنظريات توظيفا متطورا في تركيبتها الفنية المعقدة .

وتكمن أهمية السينما ـ كما يقول ايربك بنتلي ـ في استخدام الواقع الحي ذاته كمادة خام للعمل الفني ـ أو استخدام هذا الواقع كخلفية متحركة لهذا العمل ، فالسينما تستطيع ان تعطينا الصورة الحقيقية للواقع المعاش ، وتستطيع أن ترفض الاكتفاء بتقليد هذا الواقع كما يظهر في المسرح .. كما انها لا تكتفي ـ بطبيعتها ـ بمجرد وصف هذا الواقع او خلق رموز معادلة له مثلما تفعل فنون التعبير ، التشكيل والموسيقى .

ولعل امكانية السينما في استخدام الواقع الحي ومواكبتها الاحداث والتغيرات الطارئة بسرعة وفاعليتها وقدرتها عـلى تفسير واعـادة خلق اي حـدث .. بل وتشريحه واستخلاص نتائج وحقائق خافية ، هو ماجعل اي نظام ينظر الى السينما : اما كفن خطر وضار ويجب مراقبته .. أو كفن جاد وعظيم ويجب تدعيمه .



وها هي افلام ايزنشتين وودو وفكين وغيرهم من السينمائيين السوفيت الاوائل ـ الذين استطاعوا ان يقدموا افكارهم السياسية من خلال افلام حققت لفن السينما الاسس النظرية والتطبيقية. الفكرية والجمالية، في مقابل سلسلة الافلام التي انتجها الحكم النازي لتدعيم وجهة نظره ، او الكم الهائل من الشرائط التجارية التي صدرتها هوليود الى العالم .

ومن هنا تبدأ الاهمية الحقيقية للسينما .. فهذا السلاح يمكن ان يستخدم في اتجاهين متضادين ـ حسب طبيعة النظام القائم ـ فهو اما ان يكون اداة وعي لتعميق القيم والافكار .. واما ان ينحرف ولا يخاطب سوى مجموعة احاسيسه الدنيا وغرائزه ويلغى عقله تماما .. وفي كلتا الحالتين يملك زمام المبادرة والتفضيل بين هذين الاتجاهين ـ الفنان .

والفنان الحق .. هو من يعايش مجتمعه .. ويعى حقائق التغير .. يملك الرؤية العميقة ، التي تتطلب من الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة ـ ان يرى خلف الحقائق الفردية المنفصلة للحياة اليومية الصورة الأعم والاشمل للحركة والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية .

ولا تتوقف ايجابية الفنان على مجرد الرؤية العميقة للواقع ، بل كما يقول الدكتور عبدالمحسن طه بدر في كتابه الروائي والارض « ان الفنان حين يحاول الكشف عن رؤيته للواقع فانه في نفس الوقت يكشف موقفه من هذا الواقع .. ونظرته اليه .. ووسيلة الفنان في الكشف عن موقفه هي التجسيد وليس التجريد أو حسب قول ايردل جنكنز في كتابه الفن والحياة « ان الفن يدرك التصورات المجردة في صورة مشخصة » .

ومن خلال هذا الفهم للفنان السينمائي .. اهميته .. ودوره .. وما يمكن ان يقدم أو يضيف الى هذا الواقع .. سنقيم تصنيفا له :

الفنان الهروبي :

هذا النوع من الفنانين يعيش في الأوهام ، ينفصل عن حركة الواقع اليومي ، بل ويخشى هذا الواقع ـ ويهرب من مواجهة المشاكل التي يعيشها مجتمعه ـ واذا تصادف وتعرض لها فان تجسيده يأتي مشوها ممسوخا .. وهذا الاتجاه من الفنانين يتفق ومذهب الفن للفن .. وما اقرب هذا النوع الى الفاكهة الصناعية التي يبدو شكلها جميلا لكنها فاقدة لحرارة الحياة ملمسا وتذوقا وفائدة .

الفنان الانتهازي :

وهذا النوع من الفنانين يركب كل موجة تطفى ، وهو بذلك يعتبر ان التاريخ ليس له ذاكرة .. وهذا النوع على استعداد للتحالف مع الشيطان ، فهو يأخذ مبادراته طبقا لما هو رائج .. لا يهتم بأي قضية سوى مصلحته المادية فقط .. وهذا النوع عندما يقدم عملا فنيا .. لا يهتم بالتعرض لجوهر القضية .. ولا يحاول النفاذ اليها .. بل يلجأ في معالجتها الى الاثارة المرذولة وتأتي شكلية ومظهرية .. وهذا النوع يمكن ان يلهج بالاشتراكية اليوم ويرحب بالفاشية غدا تبعا لما هو رائج .. ولكن مثل هذا النوع يكون عمره قصيرا ولا يذكره التاريخ مهما كانت درجة انتشاره المؤقت .

الفنان الايجابي :

وهو الذي يؤمن بقضايا الانسانية وقضايا مجتمعه .. يعى حركة الواقع ويسخر كل ادواره الفنية للتعبير عن هذا الواقع لخدمة هدف مجتمعه .. وهذا الفنان يعلم جيدا اين موقعه الذي يجب ان يحارب منه .. وهو صلب المراس يملك قوة ارادة فولاذية .. يقول رايه صراحة مهما كانت الضغوط الواقعة عليه وهو بهذا يختار الموقف الذي يتواءم وأحلام الكادحين الذين يمثلون قوى المستقبل — وبذلك يكون واحدا من طلائع جنود تغيير الواقع الى الغد الرائع .

ان قيمة الفنان الايجابي تظهر بوضوح ليس في البلاد التي تحتم انظمتها السياسية خروج افلام ذات طابع فكري محدد ، وانما قيمة الفنان الايجابي تظهر — خاصة في البلاد الرأسمالية ودول العالم النامي — حين يتحرك بعيدا عن القاعدة التي ارستها السينما التجارية ليقدم واقعا قد لا يتفق ونظام الحكم .

فمخرج مثل جون فورد حين اقدم على تجميد مشكلة عمال الزراعة بأمريكا وقدم رائعة جون شتاينبك عناقيد الغضب Grapes of wrath

والوادي الأخضر للكاتب Richard L I wyne الذي عالج فيها مشكلة عمال المناجم ، خالف بذلك القاعدة التي ارستها هوليود حول العامل الامريكي الذي يملك السيارة الفارهة والمنزل الفاخر .. واستطاع جون فورد ان يقدم العامل الامريكي على درجة من الحقيقة العلمية الواقعية اختلف بها كثيرا عن الحياة الوردية المزيفة للعامل التي دابت السينما الامريكية على تقديمها .

كما لا ننسى مخرجا كادوارد ديمتريك — بالرغم من موقفه السلبي الضعيف الخائن بعد ذلك — الذي هرب من أمريكا تحت ضغط الارهاب المكارثي وسافر الى انجلترا ليقدم(اعطنا هذا اليوم)

الذي جسد فيه مشكلة عمال البناء الايطاليين ، وكيف يضغط الراسمال عليهم ليشترى قوة عملهم بأبخس الاثمان .

ولعل أروع الامثلة على الفنان الايجابي هو ما يقوم به بعض المخرجين الايطاليين الذين لم يكتفوا فقط بتقديم مجموعة افلام تحمل رايا وفكرا متقدما ، بل وصلت درجة اصرارهم الى حد تشكيل تيار هائل من الواقعيين السياسيين السينمائيين الذين استطاعوا ان ينافسوا بل ويدحضوا تيارات السينما التجارية .

الطبقة العاملة بين الواقع والسينما

والطبقة العاملة هي القاعدة العريضة والضرورية لتطور اي مجتمع من المجتمعات .. وتتوقف درجة التطور .. — على مدى وعي هذه الطبقة المطحونة — بمصالحها .. واهدافها .. ومدى تفهمها الكامل لأساليب تحقيق هذا التطور ..

وتتمثل في هذه الطبقة بؤرة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .. وتمثل هذه الطبقة ذروة المعاناة عبر صراعات القوى الاجتماعية داخل المجتمع في حركته الدائمة نحو التطور ...

والطبقة العاملة المصرية كان لها دور كبير في دعم وتطور الحركة الوطنية منذ أوائل هذا القرن . وسجل امين عزالدين في كتابه«تاريخ الطبقة العاملة المصرية» ان الطبقة العاملة كانت اسبق القوى الاجتماعية الى الحركة والانتفاض في اعقاب الحرب الاولى .. وان الحركة النضالية العمالية كانت ارهاصا طبيعيا لثورة ١٩١٩ .

ويقول امين عزالدين « استأنفت الطبقة العاملة نشاطها حول مطالب زيادة الاجور وخفض ساعات العمل وغيرها من المطالب المتراكمة قبل الحرب ، كما اتجهت جهود القيادات العمالية نحو احياء وتجديد التنظيم النقابي الذي شلت حركته تحت وطأة القوانين الاستثنائية » التي استصدرها الاحتلال لتدعيم اصحاب الاعمال والراسماليين الذين كانت غالبيتهم رأسمال اجنبي مستغل يستثمر امواله في صناعات ذات عائد سريع » .

ويقول ايضا « ان شكل الانفجار الثوري وأسلوب الممارسة في ثورة ١٩١٩ فرضته حركة الطبقات العاملة والفلاحين والطلبة . والذي كان — من المحتم — ان يقابله الاحتلال بالعنف والتنكيل بالقيادات العمالية — كما قابلته البرجوازية الكبيرة — الممالئة والمتعاونة والمستفيدة من الاستعمار — بالنفور والضيق ومحاولات الاحتواء .

وعبر المسيرة النضالية للطبقة العاملة المصرية اثبتت انها تملك زمام المستقبل .. وبيدها مفاتيح التطور .. كما انها كانت ومازالت تملك القدرة على العطاء النضالي كمعين لا ينضب .

الطبقة العاملة والسينما المصرية

ولكن ماذا كانت صورة الطبقة العاملة المصرية في السينما ؟ هل استطاعت السينما ان تقدم هذه الطبقة داخل اطارها الاجتماعي بصدق وبصراحة ؟ هل قدمت هذه الطبقة بحقيقة حياتها في صراعها اليومي من اجل

البقاء ؟ بل .. هل استطاعت ان تجسد اقل آمال هذه الطبقة ؟

الحقيقة ان السينما المصرية لم تستطع تقديم صورة واقعية للطبقة العاملة ــ وليس معنى ذلك انه لم تكن هناك محاولات .. لكن هذه المحاولات الجادة ظلت فردية بل هي تقف عند اسماء قليلة جدا . ولم تستثمر بحيث تصبح تيارا يكون بمثابة الرافد والمنبع الاساسي للواقعية السينمائية في مصر .

واذا نظرت الى عدد الافلام التي جسدت الطبقة العاملة .. أو حتى تعرضت لها سنجدها قليلة ــ قدمت السينما المصرية ما يربو على الالفين من الشرائط السينمائية حتى الان لا تجد منها افلاما عن الطبقة العاملة الا عددا يقل عن اصابع اليدين ــ وقلة عدد الافلام لم يأت مصادفة .. فالسينما المصرية نشأت وتطورت مهتمة بجمهور المدينة بل حصرت اهتمامها بقطاعات خاصة أو فئات معينة من البرجوازية الكبيرة والمتوسطة .. بمعنى انها نشأت كفن خاص موجه الى جمهور معين ويبغى نتيجة محددة .. حتى ان التصور العام الذي كان شائعا في هذه الفترة هو « ان الفيلم الذي يدور في أوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا ، لان السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر .. وان الطبقة المتوسطة من الشعب وهي السواد الاعظم من رواد السينما لاتحب ان ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل على العكس تطمح الى رؤية الاوساط التي تقرأ عنها في الروايات » .

كان هذا هو التصور العام للسينما والذي حدد مسار السينما التجارية ــ على وجه خاص ــ وتمادت هذه النوعية من الافلام في ممارسة دورها في خلق واقع سينمائي زائف وغير حقيقي .. وتمثل جزءا هاما من هذا الواقع المزيف في الفلاح الذي يطلق عليه في الريف المصري « فلاح السينما » او العامل الذي يسكن منزل اشبه بالقصور منه الى منازل الكادحين .. وفي مقابل ذلك كان محظورا ان تصور الحارات الظاهرة القذارة ــ العربات الكارو .. الباعة الجائلين وايضا مناظر بيوت الفلاحين او محتوياتها ــ بل ان قانون الرقابة على الافلام الصادر عام ١٩٤٧ ــ في اعقاب الحركة العمالية العارمة وتكوين اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة ــ نص على انه « محظور تجنيد الجريمة بين العمال أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم ؟ » .

وهنا تجدر بنا الاشارة الى ظاهرة طفت على سطح السينما المصرية خلال الحرب العمالية الثانية وبعدها .. فخلال هذه الفترة كانت معسكرات الجيش الانجليزي تستوعب عددا كبيرا من العمال المصريين وتدفع لهم مرتبات كبيرة لا تتساوى مع الاجر الذي يحصل عليه العامل في اي مكان آخر .. وذلك ادى بالضرورة الى تغير خريطة رواد السينما .. واصبح هؤلاء العمال روادا دائمين للسينما .. وهنا تنبه تجار السينما والفنانون الانتهازيون الى هذه الظاهرة فأخرجوا نوعية غريبة من الافلام التي تتمسح بالطبقات العاملة بل انها تتملق العمال بشكل سطحي ولفظي تلهب احاسيس العمال ويلهبون ايديهم في صالة العرض بالتصفيق . ولعل **الخطورة الحقيقية لهذه الافلام كانت تكمن في الآتي :**

+ ان النمط العمالي الذي تقدمه هذه الافلام ليست له ابعاد طبقية أو اجتماعية ولا تمتد جذوره الى الارض المصرية .. بل كانت صلته بالعامل فقط من خلال البدلة الزرقاء التي البسوها له .
+ ان هذه الافلام كانت تقدم حلولا جاهزة للانسلاخ الطبقي .
+ حفلت هذه الافلام بفكرة المصالحة الطبقية فهي مثلا تصور العامل وقد ذهب مع ابناء الباشوات ــ كعادته كل عام ــ في رحلة صيد !
+ روجت هذه الافلام لفكرة الحد بل تمييع الصراع الطبقي وجعلت حسم الصراع دائما بيد فرد من ابناء البرجوازية الكبيرة .

بعض الأفلام المصرية التي تتعرض لمشاكل العمل والعمال:

سنة ١٩٣٠

١ ــ الكوكايين وقد عرض بالاسكندرية تحت اسم الهاوية ، قصة وانتاج واخراج توجو مزراحي ، تمثيل احمد المشرقي (توجو مزراحي) قصة تعالج مشكلة انتشار المخدرات في أوساط العمال . وتتلخص في ان احد العمال أحب زوجة زميل له ولم يستطع استمالتها فاوقع زوجها في حمأة الكوكايين فطرد من عمله وخيم الفقر على الاسرة واضطر لقتل ولده فحكم عليه بالاعدام . أما صاحبه الشرير فقد انتقم الله منه وسقط من سقالة احدى العمارات حيث كان يعمل ومات

سنة ١٩٤٠

٢ ــ الورشة انتاج وسيناريو عزيزة أمير محمود ذوالفقار اخراج استفان روستي .

يغادر القاهرة الاسطى علي عبدالرحمن الميكانيكي في رحلة صيد الى الصحراء كعادته ! ! في كل عام مع جمع من الوجهاء ! ! (منتهى المصالحة من البداية مع انتفاء صورة الصراع أصلا) ، تاركا زوجته زينب وابنه مصطفى ووالدته .. مسندا ادارة الورشة في غيابه الى شقيق زوجته عباس . تداهم القافلة زوبعة رمال وتضل طريقها وتنقطع اخبارها . تأتي الانباء بانه قد عثر عليهم ما عدا الاسطى علي وأخيرا ينقطع الامل في العثور عليه ويعد في عداد الاموات ، فتبكيه زوجته ووالدته وتضعان كل املهما في عباس الذي سرعان ما يسوء سلوكه مندفعا في اللهو والمسكرات مهملا الورشة لدرجة ان العمال اضربوا عن العمل .. **الاسطى** حسن أكبر العمال سنا وصديق الفقيد وعندما

يرى هذا ان الامر قد استفحل فانه لا يجد بدا من اطلاع زينب على ما آلت اليه حال الورشة - فتصدم المسكينة في باديء الامر ثم تتمالك نفسها وتعطي الاسطى حسن ما تملك من مصاغ ليبيعه ويدفع أجور العمال ، ويطلب منهم العودة الى العمل ويخبرهم بانه من الغد سوف يشرف على العمل أسطى جديد - وفي اليوم التالي بينما كان العمال يتساءلون عن الاسطى الجديد - يدهشون فجأة اذ يرون زينب وهي بملابس العمال ومعها طفلها مصطفى .. يتجدد العمل في الورشة بعد الركود والكساد .. وذات يوم يحضر الى الورشة المهندس الثري احمد فخري لأخذ سيارته فيلتقي بالاسطة زينب .. تنشأ علاقة اعجاب بينهما .. تتطور العلاقة .. يتدخل اخوها عباس الشرير لافساد العلاقة .. وعندما يعرف احمد ان عباس هو السبب في تشويه العلاقة مع زينب يصاب بالحمى من الصدمة ، تزوره زينب في المستشفى التي علمت بالحقيقة .. وفي ساعة الزواج يعود الزوج الغائب .

ويقول الفاروق عبدالعزيز في نقده لفيلم الورشة « ان العمال في هذا الفيلم - وهم حرفيون اصلا - ولكن لهم وحدتهم الانتاجية المتميزة .. يقدمون على انهم قوم بلا مشاكل على الاطلاق .. فهم لم يضربوا عن العمل سوى مرة واحدة عندما انقطعت أجورهم .. ولم يشأ الفيلم ان يتعرض لوحدات انتاجية اكبر تخوفا من مشاكل الراسمالية الكبيرة المتحفزة .. تسعى الى مجتمع الحرفيين الذي يقيم فيه العامل علاقته شبه شخصية بينه وبين الاسطى او المعلم .. غير ان الفيلم يتخبط بين الوحدتين الكبيرة والصغيرة .. والفيلم يلجأ الى فكرة الاضراب - كنوع من انواع ركوب الموجه الذي أشرنا اليه (الفنان الانتهازي) .. وتمشيه مع تعاظم الحركة العمالية والنقابية في مصر في أواخر الثلاثينات ... كما ان فكرة المصالحة الطبقية تبدو واضحة في اجزاء كثيرة من حوار الفيلم .

سنة ١٩٤٣

٣ - العامل ، قصة وسيناريو وحوار محمد عبدالجواد واخراج احمد كامل مرسي انتاج حسين صدقي ، تمثيل حسين صدقي وفاطمة رشدي .

حسين صدقي يعمل في مصنع كبير مملوك لاحد كبار الراسماليين واثناء العمال يصاب احد العمال أصابة تكون نتيجتها أن يفصل من عمله دون تعويض وكان هذا عرفا شائعا وقتئذ بلغ مرتبة القانون لدى كل الراسماليين وكان احد بنود المطالب العادلة للعمال في خدمة نضالهم الطبقي منذ ثورة ١٩١٩ . ويبدأ المشرفون على المصنع حملة ارهاب خفية ضد هؤلاء العمال الذين كونوا جمعية مصرية فيما بينهم وتعاهدوا على النضال المشترك ضد صاحب المصنع ولصالح العمال .

ويبدأ الاضراب العام لعمال المصنع تحت زعامة المجموعة القيادية .. وعندما يحس صاحب المصنع بالخطر الاكيد يلجأ الى الوسائل غير القممية فيحاول استمالة زعيم المجموعة وهو حسين صدقي وذلك باغرائه بواسطة مديحة يسري ... ولكن ايمانه القوى يحول دون وقوعه في الشرك .. بل انه يصبح صاحب مركز لكفاحه ونضاله فلم ينس العمال الذين نجحوا في الاستيلاء على مصنع الراسمالي وادارته ذاتيا ... حيث يعطون لكل ذي حق حقه ..

واذا كان التناول السينمائي تقليديا فان اهمية الفيلم ترجع الى زيادته في هذا الموضوع حيث انه يتعرض للقضية في صلبها ، كما يتناول مشكلة التامينات الاجتماعية في الفترة التي لم يكن فيها التامين ضد اصابات العمل موجودا بل كان من أهم المطالب العمالية .

سنة ١٩٤٤ - ١٩٤٥

٤ - ابن الحداد ، قصة وسيناريو وحوار واخراج يوسف وهبي انتاج توجو مزراحي ، تمثيل يوسف وهبي مديحة يسري ، قصة تعالج تصالح الطبقات وتقدم الحلول الجاهزة للانسلاخات الطبقية وكيف يمكن ان يتزوج ابن الحداد من ابنة الباشا الثري لينتهي كل شيء نهاية سعيدة .

٥ - المظاهر ، قصة وسيناريو واخراج كمال سليم ، انتاج توجو مزراحي ، تمثيل رجاء عبده ويحيى شاهين .

« بهية تعيش مع خالتها المريضة » في حي شعبي وتستعينان على الحياة بأيجار البيت والدكاكين .. وتعرفت بهية بمحمود وهو براد او ميكانيكي (لا ادري تماما) وتحابا واتفقا على الزواج ولكن المرض يشتد على خالة بهية فأوصت (محمود) خيرا بها وبالبحث عن مقر عمها «رضوان» التي انقطعت صلته بهما - وماتت المريضة ونفذ محمود الوصية بأمانة وعثر على عم الفتاة سريعا فأذا به ثري من الاثرياء يسكن قصرا عظيما في الزمالك مع زوجته «علوية جميل» وابنتيها ونجلها . وانتقلت بهية الى القصر فكانت غريبة فيه فهي فتاة «بنت بلد» وهم قوم يتجهون في حياتهم نهجا عصريا متطرفا الى حد انهم اطلقوا على الخادم اسم «جيزي» بدلا من «جيزاوي» وعلى رب البيت اسم «رودي» بدلا من «رضوان» رغبة في الفرنجة .

ولم تكن بهية الساذجة تعلم انها تملك نصف

الثروة التي في يد عمها وهو نصيب والدها في المطاحن الكبيرة التي يديرها «نبيل» وقد اوصت زوجة عمها باخفاء ذلك عنها ولكن نبيل اراد ان يوقع الفتاة في شركه ويغريها بحبه حتى يتزوجها فيحصل على نصيبها من الثروة ويخفي امر اختلاساته وراح يدرب الفتاة على الحياة العصرية ويتظاهر امامها بالاخلاق الكريمة ونجح معها ووسعه ان ينسيها وعدها لمحمود الذي وقفت معه موقفا غير كريم فاغضبته واسخطته . وخطب نبيل بهية واحتفل بذلك . وفي اثناء الاحتفال بالخطوبة جاء محمود وهو لا يدري حقيقة الامر للتوسط لبعض اخوانه العمال الذين يشتغلون في المطاحن فقابلته بهية بجفاء واستدرجه نبيل حتى عرف اسماء هؤلاء العمال فأمر بطردهم . وعرفت بهية بما حدث فالمها موقف نبيل فطلبته بالتليفون في بيته فردت عليها فتات عابثتها فذهبت الى بيت نبيل فأذا بها تراه يسكر ويعربد مع طائفة من اصدقائه وصديقاته فقاطعته وذهبت لاسترضاء محمود ولكنه وقف منها موقفا مماثلا لموقفها القديم منه ، ولكنه علم بعد ذهابها من بعض اخوانه العمال انه قد وصلت الى المطاحن كميه كبيرة من الفلال يستعد انصار نبيل لتبديدها فأشفق على الفتاة فصحب العمال وذهبوا الى المطاحن وكمنوا للاخرين ودارت معركة حامية الوطيس .

وقد اراد «رودي» ان يكافيء محمود على عمله فرفض هذا المكافاةفعرض عليه ان يعينه مديرا للمطاحن فرفض هذا أيضا فعرض عليه ان يزوجة من بهية فرفض للمرة الثالثة قائلا انه يرفض مصاهرته لانه ليس رجلا وأعطاه درسا في الرجولة وخرج غاضبا فانقلب «رودي» في لحظة الى أسد واظهر كفاءة نادرة في الرجولة وتحول تحولا عجيبا فانكمش كل انسان في البيت من نفسه وامر «رودي» بهية أن تذهب الى محمود لاسترضائه وانه رجل يليق بها ولكن لم يكن بها حاجة الى هذه المشقة فقد دخل محمود وقال انه يشرفه الان ان يصاهره فقد صار رجلا وانه لم يخرج بل انتظر في الخارج حتى هدات الزوبعة . وانتهى الفيلم .

وقد عاب بعض النقاد على الفيلم عند ظهوره انه اظهر طبقة العمال ناصعة البياض دون تحليل علمي وفي الجانب الاخر طبقة البورجوازية الكبيرة سيئة وشريرة .

وبهذا الشكل تصبح اللوحة مزيج غير متجانس من الابيض الناصع والاسود الحالك دون اي ظلال تثرى من الحقيقة .

سنة ١٩٤٩

٦ ـ زال الشر ، قصة نجيب محفوظ ، حوار محمد عفيفي سيناريو نجيب محفوظ وصلاح أبوسيف انتاج افلام المجتمع الجديد ـ تمثيل فريد شوقي وعماد حمدي وسعيد خليل وزينات صدقي وشكوكو . فيلم قصير ٢٥ق .

يدور الفيلم حول العلاقة بين العامل والراسمالي ـ الذي يتوهم بان استخدام القسوة مع العمال يخدم مصلحة العمل وكفيل بأن يرفع من ارقام أرصدته في البنوك .. وفي نفس الوقت كان يتبنى هذه النظرة شركاؤه من اليهود في مجلس الادارة فالبوه على العمال عدة مرات .. ومن جراير هذه المعاملة يقوم العمال بعدة اضرابات .. ومع استخدام العنف تعرض الادارة استجلاب عمال اخرين لتمييع القضية وتحويلها الى مسالة رزق وعمال قدامى وجدد .. هذا رغم انتمائهم لطبقة ذات مصالح واحدة وافكار واحدة .. ويكتشف العمال أجورهم ونفهم ان شلاطه راض عن اجره والخالق لتناقضات غير طبيعية في صفوف الطبقة الواحدة ..

وتبرز في هذا الفيلم عناصر جديدة مثل العامل الطيب الذي يرفض أساليب العنف والذي يصر على ضرورة العمل من خلال المؤسسات النقابية القائمة في اطار قوانينها .. ولقد تميز الفيلم بوضوح ايديولوجي كبير .

سنة ١٩٥١ ـ ١٩٥٢

٧ ـ الأسطى حسن ، قصة فريد شوقي سيناريو السيد بدير وصلاح ابوسيف حوار السيد بدير انتاج صلاح ابوسيف وفريد شوقي ورمسيس نجيب ـ تمثيل فريد شوقي ـ هدى سلطان ـ حسين رياض ـ زوزو ماضي .

الأسطى حسن «فريد شوقي» يعمل في ورشة كبيرة ذات طاقة انتاجية كبيرة ومعه شلاطه «محمود شكوكو» .. وأمام شباك الصرف يأخذ العمال اجورهم ونفهم ان شلاطه راض عن اجره بينما يظهر حسن تبرما وضيقا وعندما ينبهه شلاطه الى وجود لافتة مكتوب عليها « القناعة كنز لا يفنى » يقلبها حسن على ظهرها !! وحسن متزوج من عزيزة «هدى سلطان» ولديه طفل منها هو محروس (سليمان الجندي) ويسكن في حي بولاق الفقير الذي يفصله عن ارقى أحياء القاهرة وهو الزمالك جسر هو كوبري أبوالعلا ... وفي منزله نلاحظ حالة البؤس في منظر الاثاث والحماة تسلسفه بانتقاداتها المتواصلة الحمقاء حول حسن الصغير وحظ ابنتها الاخرى السعيد وحسن متبرم بالطبع .

والى الورشة تصل في صباح يوم من الايام سيدة ثرية هي كوثر (زوزو ماضي) وتعابث صاحب

الورشة في تأخر طلبها وترى حسن وهو يعمل لانهائه بقوة حيوانية تستثير غريزتها . وتطلب من صاحب العمل ارسال حسن الى شقتها بالزمالك لانها متعجلة .

ويعمل حسن في شقة كوثر التي تعطيه قطعة شيكولاته ويقرأ ورقة البخت المكتوبة داخلها ـ «حظك من السماء» (وهذه هي العبارة الثانية بعد القناعة كنز لا يفنى) في داخل البيت البورجوازي يفقد حسن نفسه وعالمه الحقيقي ويقارن بين شقته البولاقية وشقة كوثر الزملكاوية .. وعبر سلسلة طويلة من المباهج والعشق يتخلى حسن عن ورشته وآفاقه ويلقى بنفسه كلية في عالم كوثر .. وهو مثال للحياة البورجوازية التي تعتبر العمل شيئا مكروها .

وفي ازمة اسرة حسن الفقيرة تبرز قيم الشهامة والمروءه اذ يجمع لها رفاقه حسن وكلهم فقراء ايضا ـ ما يعينها على الحياة ـ تذهب الزوجة اليه حيث تلتقي بكوثر التي تعرض عليها مالا .. تغضب وتغادر المنزل ـ وتضطر الزوجة الى الالتحاق كعاملة في احد المصانع كما يلتحق ابنها ايضا بالعمل في احدى الورش وتأتي النهاية الطبيعية عندما تطرد كوثر حسن بعد أن وجدت حيوانا جديدا وتصر على انهاء علاقتها به .. تقتل كوثر .. يتهم حسن وتثبت براءته ويندم حسن امام زوجته واصدقائه ثم تظهر لافتة كتب عليها « القناعة كنز لا يفنى » .

ويقول الناقد الفاروق عبدالعزيز « في هذا الفيلم يتعرض صلاح ابوسيف لمشكلة التطلع البرجوازي لدى بعض افراد الطبقة العاملة وكيف يتخذ طرقا غير صحيحة لتحقيقه .. ففي ظل قيم أظهرها ابوسيف بوضوح وتمثلت في العبارات الثلاث ـ « القناعة كنز لا يفنى » و « حظك من السماء » و« اللي يرضى يعيش بقليله » يمكن ان نتعرف على المناخ الفكري السائد لدى بعض افراد هذه الطبقة والذي غذته الافلام المصرية بتأثيرها الهائل والذي تغلغل كالمخدر سنوات طويلة في عقول الكادحين مع ما يتبع هذا من استسلام قدري لما هو مكتوب .

وتلقى الناقدة الالمانية ايريك ريشتار في كتابها الواقعية في الفيلم المصري ـ نشر في يوليه عام ١٩٧٣ ـ اضواء حول فيلم الاسطى حسن بتقول « الفيلم يظهر شرخ المجتمع وانقسامه الى طبقتين: الفقراء .. والاغنياء .. طبقتان في خلاف وصراع دائم . ولكي نفهم صلاح ابوسيف والمعزي الاجتماعي الذي يرمى اليه الفيلم .. فقد اختار عاملا .. وهو يقصد بذلك ان يمثل مجموعة عديمة الامتيازات وفقيرة .. وبالرغم من ان وعي طبقة الاوسطى حسن غير ظاهر .. فانه يصل للمشاهدين ـ وللاسطى حسن ـ عن طريق وصف الوضع القابل الشريف الذي كان يرفضه (رفض المتطلع الطبقي ... والرخاء بمضاعفة الانتاج) .

ولا ينسى ابوسيف ان يشرح ـ ولو بأسلوب غير مباشر ـ مشاكل الطبقة العاملة ـ الاجر الضئيل الذي يتقاضونه .. حياة الفقر في مسكن الاسطى حسن .. نجد الاثاث قليل .. كرسي فوتيل مكسور دائما .. والحنفية تنقط .. الجدران رطبة .. وفي الجانب الآخر مسكن عشيقته الفاخر .. والحياة الفاخرة التي يحياها اصحاب المسكن .. الطبقة التي ينتمون اليها .

وتقول ايريك ريتشار .. ولكن سير الاحداث في القصة لم يستوعب الديالكتيك بمعنى الصراع المعقد للتناقض الاجتماعي .. وتحول الصراع الطبقي الى توصيف اخلاقي يوحى بان الاغنياء ـ بسبب أموالهم وثرواتهم ـ لا يذوقون طعم السعادة .. وهم تعساء دائما .. وان الفقراء ـ بسبب فقرهم وحاجتهم ـ يعيشون في ورع وطيبة دائما . وهم في نهاية الامر سعداء !!. ولابد ان نضع اكثر من علامة تعجب بعد هذا الكلام ، فلا يمكن التسليم بان الاغنياء تعساء والفقراء سعداء .. ولا يمكن ان نتصور ان البداية الواقعية للفيلم سوف تنتهي هذه النهاية الانشائية الخطابية . فتبقى الاسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للفقر والغنى خارج المناقشة .. ولو ناقشها ابويوسف لما سقط في المأزق الذي صنعه لنفسه .. لان بطل الفيلم الاسطى حسن كان شريرا .. وهو على عكس القاعدة اذا .. فما الذي دفعه لان يكون شريرا ؟ لو اجاب ابوسيف على هذا التساؤل لوجد نفسه وسط مناقشة للاسباب التي تؤدي الى الفقر والغنى .. ففي منزل الاسطى حسن توجد حكمة على الحائط تقول « القناعة كنز لا يفنى » وعندما كان يمر امامها .. نجده غاضبا رافضا ما تقول .. وفي نهاية الفيلم يوجه الحكمة ذاتها للمشاهد وكأنه يلخص لنا خبرته وتجربته في هذه الكلمات .. على اننا لانقسو على ابو سيف .. خاصة اذا علمنا ظروف صناعة هذا الفيلم والرقابة الشديدة التي فرضتها حكومة فاروق .. ومن الجائز ان ابوسيف ردد هذه الحكمة حتى يخدع بها الرقابة .. ليؤكد لهم صدق نيته في ان « القناعة كنز لا يفنى» مكتفيا بمعادل اخر داخل الفيلم وهو ما أورده من تفاصيل للحياة القاسية التي يعيشها الفقراء ..

والحياة الفاخرة التي يعيشوها الاغنياء .. ومؤجلا المناقشة لاعمال اخرى .

ويعلن صلاح ابوسيف - بنفسه - بان الفيلم ما كان ليعرض في ظل رقابة حكم فاروق ، اذا لم ينته بالحكمة التي يرددها الاسطى حسن على أسماع المشاهدين .. وقد خدعت الطبقات الارستقراطية بهذه الحكمة وتصورت انها تبقى الحال على ما هو عليه وتسحب من الفيلم كل خطر وكل تمرد يمكن ان يحدثه عرض الفيلم .. واستطيع ان أسلم بانني لم اقدم في فيلم الاسطى حسن سوى وصف لعالم الفقراء ليس أكثر او اقل .

وصلاح ابو سيف لديه حق .. فهو اول فيلم مصري تجرا ووصف عالم الطبقات الكادحة الفقيرة ... وهذا بالتأكيد مما يسجل له - لذلك احس المشاهد - بالرغم من ميكانيكية الدروس المستفادة - ان المستقبل للفقراء .. وان هنا تأكدت الثقة في المستقبل .. مستقبل الفقراء والثورة .. ومستقبل صلاح ابو سيف الفني والاجتماعي .

سنة ١٩٥٦

٨ - صراع في الميناء ، ميلودراما عاطفية اخراج يوسف شاهين انتاج تلحمى سيناريو السيد بدير تمثيل فاتن حمامة عمر الشريف احمد رمزي - حسين رياض .

يعود عمر الشريف الى ميناء الاسكندرية بعد ٣ سنوات في البحار فيجد خطيبته فاتن وقد اصبحت صديقة حميمة لاحمد رمزي ابن احد المقاولين الاثرياء اصحاب البواخر . وبعد مناقشات عنيفة يعلم عمر انه اخ غير شرعي لاحمد رمزي ويستمر سؤ التفاهم وبعد اشتباكات عنيفة يتحقق من ان فاتن لا تحب غيره ويصبح احمد رمزي الصديق المخلص للزوجين .

قصة تصور حياة العمال في الثغر الاسكندري - عمال الميناء وتصور الصراع العنيف بين عمال الميناء والمستغلين الجشعين - الشرير هو المدير ، وهو الذي يستغل العمال ويوقع بينهم .

سنة ١٩٥٨

٩ - باب الحديد ، دراما نفسية واجتماعية - قصة وسيناريو وحوار عبدالحي اديب اخراج يوسف شاهين انتاج جبرائيل تلحمي - تمثيل هند رستم - فريد شوقي - يوسف شاهين .

بائعة الكازوزة في محطة مصر (هند رستم) فتاة حسناء لعوب وبائع الجرائد في المحطة (يوسف شاهين) فتحي أعرج يعاني من الحرمان الجنسي ما يعانيه امثاله والشيال (فريد شوقي) مثال للقوة والرجولة وقع بائع الجرائد في حب بائعة الكازوزة - ويهيم بها ولكنها لا تهتم به وتترامى على الاخر (فريد شوقي) المنهمك في تأليف نقابة توحد الشيالين وتدافع عن حقوقهم من اجر مناسب ومعونة طبية ومساعدة في حالة الاصابات وهنا تثور الحب المحروم ويقرر ان ينتقم من الفتاة ومن المجتمع .

سنة ١٩٥٩

١٠- لوعة الحب : دراما اجتماعية - قصة جليل الهنداوي - سيناريو صلاح ابوسيف والسيد بدير حوار : السيد بدير - انتاج محمد عفيفي تمثيل : شادية ، عمر الشريف واحمد مظهر .

قصة عاطفية تدور احداثها في اوساط عمال السكك الحديدية حيث يعمل احمد مظهر سائقا للقطارات وعمر الشريف مساعد سائق والفيلم يعالج طبيعة عمل سائقي القطارات .. الذين يقفون اكثر من اربع ساعات أمام مواقد الفحم بالقطارات .. واضطرارهم - كمقابل لعناء العمل - الى ادمان الخمر وارتياد الخمارات . ومدى تأثير ذلك على علاقاته الاجتماعية خارج المنزل بشكل عام وعلاقته الاسرية بشكل خاص .

سنة ١٩٧٢

١٢- الناس والنيل ، اخراج يوسف شاهين ، سيناريو حسن فؤاد - نيقولاى فيخوروفسكي ، انتاج مشترك بين مؤسسة السينما المصرية وموسفيلم (الاتحاد السوفييتي) .

يقدم الفيلم مجموعة من الشخصيات المصرية والسوفيتية التي كانت تعمل في بناء السد العالي ومنها كبير المهندسين المصريين وكبير المهندسين السوفييت والدكتور امين يكمل بعض الابحاث في أسوان والمهندس المصري سعد والعامل النوبي براق واخيرا نادية بنت كبير المهندسين المصريين ويركز الفيلم اساسا حول علاقة نادية بالطبيب المصري والخلافات الناشئة بينهما ثم

تعرفها بكاتب جاء يعايش احداث السد قبل عودة العلاقات بين نادية والطبيب .

فيلم يصور العلاقات والتعاون المصري السوفييتي في انجاز مشروع السد العالي .

من اهم احداثه ــ قصة العامل النوبي وهي اجمل ما في الفيلم وقد تحول الى واحد من الافراد الحقيقيين الذين بنوا السد ووقفوا جنبا الى جنب بجانب المهندس السوفيتي والمهندس المصري .

خاتمـــة

هذه نماذج من الافلام القليلة جدا التي تعرضت للطبقة العاملة . ويختلف النقاد والباحثون ومؤرخو السينما حولها . فهذه الافلام اختلفت في طريقة تجسيد الطبقة العاملة ــ شكلا ومضمونا ــ سينمائيا .. فمنهم من اخذ منظورا ثابتا ينفذ الى وجـه من أوجه المشكلة ويجردها من ابعادها الاخرى ــ ومنهم من اخذ مسـقطا يلقى من خلالها الاضواء الاصلاحية على هذه المشكلة ..

ومنهم من نظـر الى مشـكلة العامـل نظرة الطبقـات الارستقراطية التي تبغى اصلاح احوال الفقراء خشـية الثورة او بمعنى آخر تخدير هذه الطبقات .

ولكن قبل ان نصدر حكما كامـلا بادانة السينما المصرية بشكل عام .. فانه يجب ان ننظر الى الظروف التي تحكم عملية الانتاج .. خاصة ما وصل اليه تحكم موزعي السينما العرب ــ الذين تعدوا مرحلة غرض نجم او نجمة شبـاك .. الى التحكم ليس فقـط في معالجة موضوع معين ، وانما رفض اية افلام تدور في اوساط الفلاحين والعمال .. او حتى يرتدي ابطالها الجلاليـب او الملابس الفقيرة ويسمونها بالافلام القذرة .

واذا كانت بعض الافلام ــ التي ورد ذكرها ــ على انها افلام عمالية ــ لم تستطع التغلغل الى اعماق المشكلة واعطائها الحل الثوري الواجب فان ذلك يرجع الى المناخ العام الذي انتجت فيه هذه الافلام .. ودور الرقابة الصارمة .. بجانب دور المنتجين الرأسماليين الباحثين عن رواج افلامهم فقط .

لوركا والتعبير عن الجوهر الاسباني

راماسو الونسو
ترجمة
علي حسين الغافل

تبدو لنا اسبانيا من خلال اعمال لوركا اكثر مرارة وخصوبة بصفاتها الخاصة ، ومقفلة ، ماساوية واستحواذية اكثر من اية امة اخرى . وهذا لايعني ان لوركا متعصباً لأسبانيا ، لانه بقدر ماصورها بحسناتها صورها ايضاً بمساوئها ، وكما ان ذلك ليس من قبيل التباهي بأسبانيا من جانبي ، لان عدداً ليس بقليل من الاجانب المعروفين ، وكذلك عدد من القراء الكثيرين الذين تأثروا بذلك في اماكن اخرى ، وقد قالوا الشيء نفسه من قبل .

نشأت ضرورة ملحة من حشد اسبانيا المهم والبالغ الشدة لقواها الحيوية ، ضرورة لنوع متميز من التعبير ، تعبير وطني ، عن كل اشكال الحياة ، عن كل اشكال الفن، وكل نوع يحتاج ان يعبر عن نفسه ، وما الحياة الى تعبير، بيد ان التعبير بصورة عامة في الاقطار الاوربية الاخرى التي لها ثقافة وطنية عريقة وبهيجة ، التعبير عن صفاتها الأساسية ، يتم دون ما اعاقة ويتخذ موضوع التعبير في هذه الاقطار ، شكلا من خلال الفوارق الدقيقة ، ومن خلال ألة الضوء والظلال اكثر منه من خلال التباين الجوهري . من جهة أخرى ، عندما نرغب في تشخيص التعبير الذاتي الاسباني ، يجب ان نلجأ الى الصور المثيرة الجارفة الفريزية : فيضان نهر يطغي على الحقول والمدن، الحمم التي تصدع الصخر وتحرق كل شيء . لذا فان الكثير من الاهتمام ينبغي ان يولى لمزاج التعبير وصيغته مع الأخذ بنظر الاعتبار الموضوع نفسه . كما يجب ان نوضح ان لون الجوهر الوطني قادر بان يخصب ادق تفاصيل لوركا ، بشكل تصبح فيه هذه التفاصيل مرئية، تقتضي الاهتمام من خلال هذا التلوين .

هناك ، على الاغلب ، حدة شديدة في تفاصيله المحسوسة ، وعنف قاسي في تعبيره ، نرى فيهما وجود اسبانيا ، ان عبقرية لوركا هي عبقرية اسبانيا الغزيرة التي تتفجر من وقت لآخر ، مقدمة مخلوقات غريبة متلوية ، واصحاب اخيلة تصل قوة اصدائها في التعابير الوطنية بالاضافة الى التعابير الشاملة ، اعلى ذروه يمكن تصورها ، ماذا يستطيع فن اوربي ان يقدم من خلال هذا الاطار القاسي الذي يوازي اطار الرسام « El Greco » وكذلك الرسام « Goya » اللذين حازتهما الروح الاسبانية ؟ لايمكن رؤية هذا المبدأ العام ، بصورة واضحة الا في الادب ، هذا الفن الذي يوصف مجازاً بظل افكارنا وتنفس عواطفنا ، بنوع من جزء ، او يفيض من ارواحنا ذاتها .

في كل الادب الاسباني ، سواء أتعقبنا خط الكتاب « الشعبيين » او اولئك الذين يسمون بـ « المثقفين » . في القصائد الملحمية بالاضافة الى الاغنيات الشعبية « "Ballads" » ، في الاغاني الحديثة ، في ،

كما في رواية القرن التاسع عشر ، في Lazarillo Berceo ، ام لدى الشاعر ((Frayluisde Leon او الشاعر القرطبي الكبير Gongora)) ام لدى الوسام ((Becquer)) ، في كل هذا ، هناك ، قريباً او بعيداً في الاعماق ، هذا الاحساس الدقيق للتعبير الذاتي الاصيل ، بيد ان الاشياء تحدث كما لو ان الغرض الرئيسي الخفي غير واف بهذه الصيغ للتبرير الطبيعي المستمر للخاصية الاسبانية المستقلة .

من آن الى آخر ، تتفتح الاعماق البعيدة في اضطراب عنيف مفاجيء ، أو زلزال يطلق حيوية عنيفة في انفجار حقيقي للروح الاسبانية ، حدث انفجار من هذا النوع في القرن الرابع عشر مع كبير اساقفة Hita ، الاديب الذي ابرز الشكل العملاق ، الذي يكون فيه التعبير الشخصي والجوهر الاسباني ،منتصرين وبدرجة واحدة ابرزهما الشاعر في اوج فترة كان يصعب فيها تشخيص النزعة الفردية .

خلال القرون التالية ، اصبحت شذرات اخرى للجوهر الاسباني ، الذي لا يضاهى ، اكثر قيمة ضمن الذخيرة الرئيسية لأدبنا ، من امثال (كبير اساقفة Taldverd) ومسرحية ((The Celestena)) ثم (The Lazarillo) واخير الاديب الذي يعد اكبرهم شانا واعني به سير فانتيس Cervantes الشهير ، الذي قدمت رائعته ((دون كيخوت)) المعجزة الكبيرة في عالم الادب : لقد اتحدت الحدة الكبيرة في الحس المحلي مع اعظم البحث نفاذاً في الروح الشاملة للانسان .

بيد ان لوبي دي فيجا ، يعتبر خير مثال لكتاب هذه الفترة لاسباب مختلفة : ففي عبقريته توافرت جميع عناصر الشخصية الاسبانية ، التي ظهرت قبله في الادب الاسباني ، كما انه سبر غور الاعماق الخفية في الروح العامة ، وتحكم بلغة الانسان العادي النزيه على مستوى دهاء وكمال مسرحية ((The Celestena)) وكذلك (كبار اساقفة Talavera) ، وبذلك يكون قد احتفظ بالكنز العظيم للفولكلور ، وغرس حيوية فنية في طبقاتنا الاجتماعية جميعها بنضالاتها ، بمسراتها وبحسدها وبتذبذبها ، لقد رأى وعبر بغريزة عجيبة عن اللون المحلي ، الشيء الذي نعتبره اليوم حديث الاختراع: التنوع الاقليمي لاسبانيا مع ضياء وعبير حقولها وبحارها الخاصة بها من جبال منطقة Leon and Vizcaya الى ((Cadiz)) الى ((Velencia)) .

في عبارة وجيزه كان عمل الفن عند لوبي ، ترجمة للروح الانسانيين ان عمله يعطينا ــ الى حد معين ــ التذوق من عمله ، او الذي الهمته اياه الجماهير فحسب ، بل كذلك في شعره الجيد الرصين ، المفعم بالدفء والعاطفة الانسانيين ان عمله يعطينا ــ الى حد معين ــ التذوق المسبق للرومانتيكية ، كما انه مليء بحرارة شمس اسبانيا وملحها . فاذا نظرنا الى ((لوبي)) من هذه الزاوية، فانه احق من يمثل ذلك الذي يعتبر اكثر اسبانية في الادب، انه الرائد بين شعرائنا الكبار .

ومرت سنوات بعد لوبي دي فيجا ، لم يكرس خلالها الا القليل للخلق الادبي ، حيث رعى القرنان الثامن والتاسع عشر الرواية فقط ، ولم يكن هناك شعراء متفردون .وخلال هذين القرنين لم يتوقف الادب الاسباني عن توكيد ضرورته التي لاتكبح ، في التعبير الاسباني قبل التعبير الشامل . بيد ان الشخصيات الكبيرة التي يتمثل ويتركز فيها روح الوطن ، كانت مفقودة .

واعقبت ذلك سنوات عديدة ، وكان من الضروري الوصول الى بداية القرن العشرين ، لرؤية حركة شعرية كبيرة ، حركة حقيقية وشاملة ، كأي شيء قد رأته اسبانيا منذ بداية العصر الذهبي . لقد بدأ مد كبير للشعر مثله انطونيو ماتشادو وخوان رامون خمنيز ، المد الذي لم يكتمل بعد ، وعند اطلالة فجر العقد الثالث من القرن العشرين ، صادف ان ظهر شابان ، قدر لهما ان يصبحا شاعرين كبيرين ، هما روفائيل البرتي وفيدريكو غارسيا لوركا . انهما لم يلتفتا الى الهام الفولكلور والتراث فحسب ، بل تغلغلا بعيداً في اعماق الروح الوطنية ، فحفزاها وخلقاها بثقة وعمق ، متحدثين بالصوت الاصيل الذي افتقدته اسبانيا منذ عهد لوبي دي فيجا . وان كان فن ((البرتي)) قد تقدم ، بنجاح ، بسلسلة من وجهات النظر التي كانت احياناً تختلف عن اللون المألوف ، ولكن مع ذلك ، لم يكن هناك من هو اشد تعطشا للتغيير ، واكثر نضالا من اجل الكمال ، اكثر من هذا الشاعر . وغالباً ما كان كل كتاب من كتبه افتراقا جديدا ، رغم ذلك كان اخلاص ((البرتي)) لنفسه كاملا كاخلاصه لجوهر التعبير الاسباني . وكان الشيء ذاته ينطبق على لوركا الى حد بعيد .

ان فن لوركا نشاط اسباني حقيقي ، فيما يتعلق بعمقه ومنزلته ، ومن المناسب ، ولكن دون دقة ، ان يسمى هذا الفن معجزة . كان لوركا ، ضمن اطار الادب الاسباني ، كاتباً بالضرورة ، يمكن التنبؤ بشكل حاد ونقي ، لذلك انتج (كبير اساقفة Hita) في القرن الرابع عشر ، ولوبي دي فيجا في القرن السابع عشر وثم لوركا في القرن العشرين . لقد تقاربت ، في يومنا هذا ، مقومات الفكر الاسباني وتجمع تراثنا المفكك ، كما ان حدة ذكائنا وحكمة وتهكم فلاحينا ، والتغيير والانسجام في اغانينا ، قد تركزت كلها في رجل واحد ونتج عنها جميعاً فن لوركا ، لقد ظهر هذا الفن ، لانه كان يجب ان يظهر ليحقق قانون قدرتنا ، لقد عبرت اسبانيا عن ذاتها مرة اخرى .

يمكن ملاحظة هذا الحشد الغريب لمقومات الامة ، قبل كل شيء آخر ، في شخصية لوركا . ان نجاحه

الاجتماعي هو اكثر من اي شيء آخر نجاح اسباني . في اسبانيا ، يصبح لوركا مركز جذب ايـة مجموعة من الاصدقاء ، واي اجتماع يحضـره . لقد كان كنزاً مـن السحر : انه يضحك بنوبات عالية مؤثرة حتى اشد الناس حزناً ، حين يقلد لحية الشاعر ((Vall inclan بمنديل ابيض ، وفي حين ثان يرجف اهدابه ويتكلم مبتلعا توقفاته مثل Gerardo Diego و كذلك يفعل حين يموج صوته عند لفظ حـرف ((Res كما كان يفعل ((Max Aub)) وفي حين آخر كان يخربش رسوماً سرياليه . ان هذه المهارات ليست مهارات متسل، مفككة وغير مجدية ، بل هي قوى هائلة لرجل استطاع ان ياسر كل وسيلة للتعبير اسمعه وهو يتكلم عن جنون المياه ((في Generalife Grandens)) ، او عن الضياء المرتد ((لفسق غرناطة)) . ان خياله يضع على عتبة خيالنا مناظر طبيعية خلابة ورجالا .. وجواً .. نحن الان في مدينة نيويورك ، في حفلـة صاخبة أقيمت نزولا عند نزوة مليونير امريكي . كان المدعوون يتجولون في ارجاء الغرف الفسيحة على شكل مجموعات تتحدث ايماء ، وقد بدأ تأثير الشراب فيهم ، وفجأة اقترب هذا الجمع المثير المتناقض من البيانو . فماذا حدث ؟ لقد اخذ لوركا يعزف ويغني اغاني اسبانية . كان هؤلاء المدعوون لا يعرفون الاسبانية ، وليس لديهم اية فكرة عن الثقافة الاسـبانية ، بيد أن قوة تعبيره جعلت الضوء ينفذ الى تلك العقول التي لم تر النور ، ومسـت حرارة اسبانيا الرقيقة ، التي لم يعرفوها من ذي قبل ، شغاف قلوبهم.

في اسبانيا ، وعلى البيانو مع مجموعة من الاصدقاء، يصب لوركا الاغنيات ، والاغنيات لساعة ، لاثنتين ، لثلاث او لاربع دونما تعب . لم تكن هناك طريقة جيدة لادراك عمق ما يحسه عن اسبانيا كلها :ـ غنى اغاني اندلسيه ، اغاني غجرية ، اغاني قشتاليه واغاني Leon والبرتغال ومنطقة غاليه ((Galicia)) و Asturias ، مع Sardanas و Zortzicos ، لقد كانت كل اثار ((Cancioneros)) القديمة ، كل حداثة اغاني اليوم ، كل ثروة اسـبانيا ، محسوسة ومعبراً عنها بصوته الرديء الذي يتغلغل الى اعماق العاطفة الاسبانيه ، حيث ان الذي يسمعه مرة لن ينساه فيما بعد ، وسيجد ان اي شيء يسـمعه زائفاً وتافهاً .

لقد ارتشف من كل اسبانيا ، واعطى من ذاته لكل اسبانيا . عندما عرض تخطيطاته المؤثرة في برشلونه ، آثر في دوائر ("Catolonia") الغنية ، و عندما كان يقضي بعض الوقت في منطقة غاليه Galicia ، كتب في اللغه الغاليه التي لايجيدها ، احسن القصائد التي ظهرت في الوقت الحاضر . كما انه كان يقابل بأستحسان متحمس عندما يصل الى مدريد . لاتوجد مدينة زارها دون ان يسحرها . ثم ماذا عن محاضراته والتوضيحات الموسيقية او المحاضرات الادبية الصافية ؟ ان الشيء الذي لايعرفه ، يخترعه . اتذكر الآن محاضرات حول الشاعر القرطبي المعروف لويس دي جنجرة Gongora ، انه لم يترك شيئا يستوقفه ، واستمر يقدم لبعض اجزاء Salendades)) توضيحاً يختلف تماماً عن المعنى الغامض ، بيد ان هذا ليس بالشـيء المهم ، فلقد كانت المحاضرة شيقة ، وان توضيحه العام لفن شـاعر القرن السابع عشر ، كان تاماً وغير قابل للجدل . لقد كان النجاح حليفه اينما ذهب . ومع ذلك ، كان هذا مايزال نجـاح شاعر محدود جداً ، فلقد ظهر فيه الشخص الدرامي ، وتناقلت شفاه الجماهير اسمه ليس في شـبه الجزيرة الاسبانيه فحسب ، بل في كل قطر له ارتباط تاريخي مع اسبانيا . لقد استقبلته من ذي قبل الدوائر الشعرية في كوبا بحماس وبود ، وكذلك في بوينس آيرس التي صفقت كثيراً لأنتاجاته المسرحية خلال مئات العروض . ان مـا انجزه عفوياً كان جهداً وطنياً للدعاية الثقافية ، انجزه بتأثير اكبر واحسن من اي شخص آخر ، انجزه ذلك وله من خلال اعجوبة سحره التامة ، وفنه الاسباني الكبير .

انه يعرف اسبانيا كلها ، وقد تم ذلك ، بل اكثرمن ذلك ، عن طريق الاتصال المباشر ، ومن خـلال الادراك الفوري للاحساس الاصيل لصيغة تعبير الناس ، اما ما تبقى فقد اخترعه ، وما اخترعه اصبح اصيلا في عمله ، مثل اي شيء آخر . لقد عمل لوبي دي فيجا الشيء نفسه مرات عديدة ، واليوم فانه من الصعب معرفة ما اخترعه لوبي ، وما اخذه من الفولكلور والتراث . في آخر مسرحية للوركا ((بيت برناردوا البا)) التي انهى كتابتها قبيل بداية الحرب الاهلية الاسـبانية ، توجد هناك في احد الاجزاء Salmodia او اغنيه قديمة ، وعندما قراها لنا ، ساله احد الحاضرين ، من اين حصل عليها ، اجابه لوركا بانه الفها هو نفسه . لم يستطع احد ان يميزها عـن الاغنية الاصيلة ، وفي ذات الاسـلوب ، غالبـاً ، ما كان يصوغ الالحان للاغاني في المسرحيات التي اخرجها . لقد سمعت بعضها يغنيه الناس وهم انفسهم يجهلون مؤلفها ، ونراها الآن في طريقها لتصبح شعبية حقيقيه بين مجموعات عديدة مختلفة . ان قوة الخلق والاختراع هـذه للتراث الشعبي ، قوة الفنان الكبير الذي تغلغل في اعماق شعبه الخلاقه ، كانت مفقودة عن دعاة خلق الفولكلور المزيفين في القرن التاسع عشر ، الذين يمكن مشاهدة محاكاة ادبية لاعمالهم على بعد عشرة اميال فقط . ان هذه القوة ، هي التي تميز الاساتذه الكبار الحقيقين المعبرين عن روح الامة وجوهرها ، لوبي دي فيجا ثم لوركا . كما يمكن ملاحظة القدرة ذاتها في حواره المسرحي ، وخصوصاً ، في الاعمال التي يبدأ فيها نضوجه ككاتب مسرحي : الزفاف الدامي ، يرما ، بيت برنادا البا . ان المسرحي في شخصية لوركا،

يحدد افراط الشاعر في النزعة الغنائية التي لاتزال ، احياناً ، تعوق الحدث في مسرحية «الزفاف الدامي» ، بيد انها اختفت تماماً من عمل الأخير ، فكان للحوار فيه الكمال المرسوم المقتضب الدقيق . وهنا يتبع لوركا ، كالعادة ، تقليداً قديماً في القدرة على ترجمة المصطلح الشعبي ، ولربما لم ينجح احد في ذلك التقليد والتكلف القليل . في اعماله كالفنان العظيم « Ville-inclan ، يمكن العثور على علاقة مشتركة في كل ذلك وقد ندرك ايضاً ، انها اعمال شاعر ومثقف ولكن ليس كما عند لوركا لقدادرك لوركا السر الاعمق لصيغة اللغة الداخلية :ـ ان موضع الفعل وتقديمه يكونان ، احياناً ، الطريقة التي تنال فيهما الجملة كل المعنى والصيغة المميزة ، فلا يوجد اطناب عند لوركا ، ولا شيء من النوع القديم المتخلف ، الذي يتبعه الحوار الزائف باسبانية مثلى مبالغ فيها ، بل على العكس من هذا ، نجد في اعماله الاخلاص المطلق لشخصياته الوطنية والفردية .

لقد أضيف هذا الأثر العبقري للشخصية اسبانيه في حواره ، بطريقة بديهية لاتتذال امام ما يسمى باللغة المسرحية العامة ، واقصد بهذا ، اي شيء يمكن ان يوضح على المسرح ، لأن لوركا كان مخرجاً كبيراً . لذا كان يناضل ضد الركود والتكلف المقيت لعدد من المثلين غرور يعوضه تفانيهم وحماسهم واحيانا اخرى ، كان يناضل ضد الركود والتكلف المقيت لعدد من المثلين المحترفين . لقد تغلب على كل عائق ، مرة بفضل الانسجام ، ومرات خلال حماسته المؤثرة ، لدرجة ان مجموعات المثلين الذين تعوقهم عادات قديمة ، قد قدموا اعاجيب الاعمال عندما تولى أمرهم اوركا . لقد اعاد الشباب في فرقته المسرحية ، في تجوالهم باستمرار ، اعادوا الى قلب اسبانيا ، الثقة والايمان بالفن الحقيقي والى الان ما ازال اتذكر : في ساحة المدينة ، وقدبدأ المطر الناعم ينهمر ، تماماً قبل ان يبدأ عرض مسرحية في الهواء الطلق باحتفال . تبلل المثلون على المسرح وغطت نسوة المدينة رؤوسهن بأطراف ملابسهن ، وتجمع الرجال متلاحقين ، واستمر سقوط المطر واستمر العرض ولم يبرح المكان اي شخص . كان لوركا يهتم بكل شيء :ـ نبرات الصوت ، بوضع كل ممثل على خشبة المسرح ، ثم التأثير الكلي . لانرى موهبته بصورة واضحة ، الا في تلك القطع الجوف للدراما المكتوبة في الحرف الميت ، التي لايعرف ان يمنحها الحياة الا المخرج العظيم . تذكر التصعيد الموسيقي في «استيقظي ياعروس» التي ينشدها الضيوف في مسرحية «الزفاف الدامي» ، ثم تذكر التجمع في مسرحية « Fuente ovejuna رائعة لوبي دي فيجا ، وطريقة لوركا في احياء تلك القطع التي اذا ما قرأت في كتاب ، فانها نادراً ماتترك أثرا في خيالنا . من ينسى مشهد Enlas lemenas de toro الذي استطاع فيه ان يبين من خلال نفس الاسلوب، التراث الوطني او الجمال الشعري المبدع للعمل ؟ . ماذا قد يحدث لمثل هذه المشاهد المسرحية المهمة لو تركت لفظاظة المثلين المحترفين غير البارعين ؟ لقد حطم لوركا المسخ الكارتوني ، وسلط ضوءاً اسبانيا متالقا على كل مواطن السحر للمسرح .

ان هدف شخصية لوركا الفنية ، بأن يكون صوتاً اسبانياً ، قد تحقق ، خصوصاً ، في شعره الغنائي ، فالى اية درجة ، وفي اية وسيلة هو شاعر غنائي ؟ . انه ، على الاغلب ، ليس بالشاعر الذي يشعر بانه مجبر على الكتابة، ليكشف ، بصورة مباشرة ، عن اعماق روحه الداخليه . ان شعره غنائي ذاتي ، الى الحد الذي نستطيع ان نجد فيه دائماً الطابع الفريد لشخصيته . ان الرقة والدقة غير المستقرتين ، هما اللتان جعلتاه افضل واكثر حساسية من بين كتابنا المعاصرين ، بيدان الروح التي تغنى في قصائده ، مخباة وظاهرة لذاتها في غموض الخلق الشعري، هي ليست بروح الشاعر ، انها روح اندلسه ، انها روح اسبانيا . ان صوره الحادة القوية المتغلغلة ، عندما تكون واضحة ، تنقش صورة اسبانيا ، وعندما تكون غامضة ومحيرة ، فانها ماتزال تحاول ان تقدم اسبانيا من خلال مصادرها الخفية الغامضة . لقد جعلت الموسيقى شبه النائمة ، والايقاع غير الواضح ، اسبانيا تضيء بوهن وسط ضربات «الغناء العميق Cante Jondo اوالايقاع القديم للاغنيات البسيطه . ان الجو ، كما في هذه الابيات :ـ

قرطبة ،
بعيدة ووحيدة ،
تندب المجداف
من خلال مياه غرناطه .

ان هذا الجو الذي تثيره النغمات المكبوتة الناعمة، يضع اسبانيا في غموض لذيذ مؤلم مليء بالبعد والذكريات . ان اللهفه ، الظلام والموت ينقضون عليها . والقدر والغموض السحري ، يتربصان ليندسا في ليلة ملأى بالمطر . ان روح اسبانيا الاندلسيه ، الغجرية والرومانيه واضحة وكثيفة، وان الشذا والضياء اللذين يتحولان الى موسيقى ، هما ما يقدمه لنا شعر اوركا . وبذلك تحقق روح اسبانيا ، مرة اخرى ، قدرها ورغبتها في التعبير عن ذاتها ، تلك الرغبة التي لا تكبت .

مذكرات على أرصفة الهولدي إن

الياس لحود

* عن مذكرات دون كيشوت / الغنية

(كاذبات جراح الهوى
كاذبات رياح الطواحين ..
صادقة أنت
صادقة ...)
كلما رفرف الضوء
وارتج فوق الرماد العبير الزجاجي صاحت
على شاطىء الوقت فزاعة / قلت :
لا تحبكي أذرع الميتين النواضر سقفاً
لاقصوصة هدمت /
او لزهر القصيدة ..
نهار الثلاثاء مالت « عواطف » تحت الرصاصه

* ثلاثاء « الحرب » /

وبعد الغداء / الشظية مات الصبي الذي
مات والده منذ .. حرب الشوارع .
سموه « حرباً » /
لقد كان مفتاح ابوابهم للجرائد .. قالوا
سمعناه يزهر قبل المغيب الجنوبي
● قبل الثلاثاء فجراً
رست تحت ابصارهم جثث أربع
داخل الهيكل الملتحي
وليلاً هوت نخلة الحي / واستبسلت
في رؤوس المباني الحرائق

● ليل الثلاثاء ريح سعيد مشى حولهم ..
(وصادقة انت
كاذبات جراح الهوى ..)
سموه « حرباً »
لقد كان مفتاح اعمارهم للنهار الجديد ..

* الحلم حتى اواخر العصافير

● وتحرمني رجفة البرد
أن اكتري حلماً ضيقاً
.. مصابيح شتى /
عيون يتامى
تراقص ظل الشبابيك
تنزف براقة خارج الجرح، اضواء نجم مصاب
حروف من النار تشغلها صرخة
وتطفئها موجة من اياد / وارصفة مطرقه
● وتحرمني صرخة الغاربين ارتجافاً وثيراً
فأسقط في الرعب يغرقني الرعب
بيروت تزدهر الآن نزفاً طويلاً
وجوعاً طويلا ،،
وبيروت تحرق اسمالها الشاهقه
ـ من الفندق العربي سلام الى الخادمات
ـ من الفندق العربي دخان
يغطي السماء المساء الفنادق ..
● واطفوا على اللهب المر
ـ جاءت عصافير من شاطىء الامنيات



وغابت عصافيرُ
ـ مرّت شحارير خضراء مقصوصة الريشِ
مرّت طواويس سوداء منقوشة الزهوِ
« شادٍ » يولول في ملجأ الحيّ
شادٍ أظافره ناعمه
وشاد مشى تحت ارياشه
قبل شهرٍ حزين
(خذوا « شادياً » معكم ايها النازحون)
مع اللهب النابت الوبر تجرفني هبّةٌ قادمه
(سرى في الشرايين طعم الرصاص ٠٠)
على ساحل السحب الحمر يجتمع النافضون الليالي
(خذوني اليهم بريئاً من اليأس والموت /
بل انا ٠٠
راكضٌ من جروح الدجى نحوهم ٠٠)

*** نحو الجنوب المداري**

تنام المدينة حبلى /
وحبلى تجر الليالي اواخرها من عذاب النعاس
٠٠ رأيتك تزرع في موسم النار بيتاً
غريقاً باشواقه
● هل نما البيتُ ؟
● هل اثمر الفرح البكرُ ؟

في جبل النار تنجو البيوت الغريقات بالشوقِ /
نحو الجنوب المداريّ تحتجب العاصفة
٠٠ رأيتك تنزع شوكاً من القدمينِ
احرقت شوكاً وللصيف ريح أكولَ
واحرقت حتى افتتحت الفصولَ ـ
المباهجَ كالسفن الواجفه
● على ساعدي ينبت القمح غرّاً
● على ساعدي ينبت الزمن اللازوردي غرّا
(خذوني اليهم بريئاً من اليأس والموت ٠٠)
تحت المدينة شعبٌ شدا ألماً طالعاً ٠٠
دعوني مع البارقات عبر النحاس
اشيّد عرس المدينه

*** أغنية في متراس شتائي**

خذ من عرقي كأساً
خذ من عرقي كأسين
بين الفجر وبينك ريح قاسية الشفتين
● قال وداعاً
امسك أياماً مضطربه
ومشى حذراً ٠٠
بين الخطوة والخطوة شفتين
خذ من عرقي كأساً
خذ من عرقي كأسين ٠٠٠

*** وراء اكياس الرمل / مذكرات**

(خذوني بريئاً من اليأس والموتِ ٠٠)
صادٍ غناء المسافات
كل الصحارى التي تنبت الذهب الاسود
ظامئةٌ جائعة !
سراب المرابع يسلم أنفاسه
بل خذوني خضيباً بكل النسوغ التي
لم تحطّب من الموت غصن الحياة ٠
البوادي التي تلبس الخوف بعداً عتيقاً
تهبّ على الصوت ترهف اقدامها
خلف هذا الدخان النحاسيّ /هذا
الدمار المحنّى
يمرّ الحزانى على جرحهم منشدين ٠٠

*** « خالدة » تموت / عرس داخلي**

« خالدة » قبل صياح العتمة ماتتْ
عابقة بحروف نشوى
قطفوها بالنبّوت
ــ هل تعرف ما النبوت ؟
أرتحششتا يعرف ــ قل لي :
هل ابصرت جريحا ينزف ارغفة حمراء
ــ انا ابصرت رغيفاً ينزف محرومينَ
وفرّاناً ممهوراً من قنّاصٍ
يعقد فوق الرأس عظاماً من خيرات الموتــى
ــ اخبرني .. هل تذكر خالدةً
ــ اذكر جارتهم والنافذة المطفأة الانفـــاس
خرائط أيامي غائمةٌ .. اكثرها
محترق في اكواخ الذكرى
قل لي : مَنْ اوّل من صنع النبوت وجرّبه ؟
ــ قلبي معتزل هذا اليوم
واجوبتي محترقــه
هل تبصر شيئاً في باب المقبرة الكبرى
هل تسمع شيئاً فوق رصيف البحر الصـدر
يجرّ على الاوراق اليابسة الشفتين
نشيداً ملتهب القدمين ؟
ــ أخبرني رجل خطفوا جثته من شهرٍ
قال :
« كنا نغلق كل مســـاء باب القبــر
على الوطن المأسور ونفتحه في كل صباح »
ــ أتصدّقني ؟
لا أفهم كلماتي في بعض الاحيان :
الشمس تصفّق هذا الصبح على ايقاع
حرائق نابتةٍ / والريح الباردة
الموجات تشدّ حبال سفينتنا الهوجاء
الى أثواب الموتى
صدّقني ...
لا افهم كلماتي في بعض الاحيــان :
خالدة تمتصّ الاوجاع
عن الاجسام المرهفة الاوجـــاع

وزنبقتان مرفرفتان على شفتيها
جسدي مزّقه الغسق المتساقط
وطني جسدٌ يخرج من جسدٍ مذبوح
اتربة حمراء على الكفّ الجبليّ
وفجر في مقبرة الليل يبوح
صدّقني .. هذا وطني /
هذا ما قالته خالدة قبل الموت
على جثّة اخويهــــا ...
قمر الحرائق راسب فوق الشوارعِ

* كتابة على دخان الفنادق

نازف حول المدينــة
والفنادق مشرئبات النواح
كأنها تذرو لياليها بأنفاس النوافذِ
تعبر الطلقات عاريةً
وتنســـلّ النواظر جامحــاتٍ
والخطى تجترّ أوردة الرصيف
وتنطفي خلف الجــدار
المدجج بالازقّة راجفـــاً
ومن المتاريس الوجيعة يرجع الصمت
وتهبّ عاصفة من الاصوات تنبت فجـأةً
بين الخواطر والحوانيت المنشّاة الدمى
.. قمر الحرائق دامع فوق الحـدائق ..
ليلةٌ تمتصّ قافلة من الجدران
تمتشق الدموع وتشرب الذكرى دمــا
وعلى الصدور تحطّ أنات الخريف ،
تنام اوراق مطعمّة بأضواء النهـــار
(ولكل زنبقةٍ طواها الصيف وعدٌ وانتظار
ولكل زنبقة منـــار
.. يتواعدون وينبتون من الأســى
ويزورهم قمر من الالحـــان
من كل كوخ ينبتون
محترقــاً على مـدّ العيــون ..)

خالد عبد الاثمة

أين تكونين الليلة



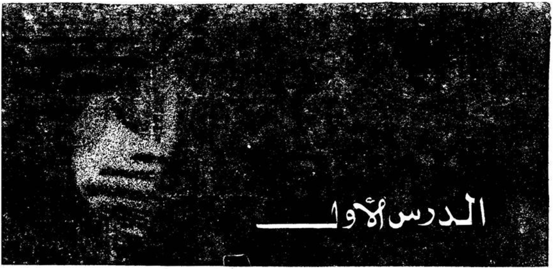
كل علامات الاستفهام .. سرور يركض في ايامي
وعلامات الاستغراب
شارات اجهلها
فلماذا تجهلين :
اشباح اعرفها .. ؟
ولماذا اجهل اين تكونين الليلة ..
ولماذا اجهل نفسي .. ؟
.. ولماذا لا تجهلني نفسي ..؟

* * *

كان القلب وحيدا في مأزقه الليلي . وكنت اسائل
وحدي : ـ
ـ هل تسكن في قبر يرفضني .. ؟
أم تسكن في بيت ارفضه ..؟
أم تكتب هذا الشعر مكاني
في أيام الهجره
لاينسى انسان هيكله المهجور
ترحل في كفي الطرقات
.. واغني ..
ترحل في عيني دروب أخرى
واری اسمي منقوشا في الساحات
هل اطعم قلبي شيئا من جسدي .. ؟
هل .. ؟

* * *

ثمة اشياء نجهلها .. أو اشياء تجهلنا
الا ان الوقت يوحدنا
وتوحدنا الانهار
ثمة اشياء نبهرها .. أو اشياء تبهرنا
تتساقط .. تهمس .. في الغابات ، وفي الطرقات،
وفي الاصوات
قد نعرفها .. او تعرفنا
لكني اعرف ان هواك جزيره
لاتتوقف فيها الانهار
لاتتساقط فيها الامطار
تقتسمين حياتي
وانا اسأل في صمت الطرقات
اين تكونين الليلة .. أو كل مساء ..؟



الدرس الأول

خالد علي مصطفى

افتح الباب ثانية ، ثم أدخل في الغرفة الثانية :
الوجوه التى تتفتح بين الكتب° ،
القلوب التي تتقافز° بين السطور وبرق الهُدُب°
الأكفُّ الصغيرة وهي تفتش بين الشفاه عن الفسـحةِ
الخاليه° ـ
تحيي الغريبَ الذي أوصدَ البابمن خلفهِ ،
وأراح على خشبِ الباب أكتافهَ الباليه
بتراتيلَ صامتةٍ •••
لي في ساعتي هذه •••
نيس فيها لك الآن شيءٌ ،
خلفَ بابكَ هذا فصلت عظامك عن ظلها ،
ها هو الظل ينسلُ خلفك من تحت بابك ثانيةً
يرتضيك رفيقا ووشحا
هل رأيتم رفيقي ووشمي ؟
يقرع الباب ثانيةً ،
يهدأ الموجُ مابيننا ،
ثم يدخل وجه جديد ويغرق بين الوجوه بلا آسم :

★ ★ ★

تفتحين الكتاب° :
يطفر الخوف من مقلتيكِ اليَّ ويلتف حولي
طرقا مرّة تتناولها شفتاي° ،
زمنا شائخا يتلعثم بين خطاي° ،
ثم يرتد نحوكِ مثاقلا من دخاني
حاملاً لاخضراركِ اعباء ظلي •
ها أنا الآن أدخل فيك وأخرج في لحظة ،
ومعي أينما سرت اشباح قافلة منهكه° ـ
أدخل الآن فيك واسمع صوتا من الخوف يأتي •••
(وآخر من باحة الدار يأتي : اشم العصا



وهي تلسع ظهري

حين أهبط عن شجرة التين مؤتزراً بفراري

تلتقيني ابنة الجار حافية

ـ أنت ياابنة جاري :

أثمر التين في عروةِ الثوبِ فلنفترش

منه مأدبة للصغار »

التراب كثير هناك ، فهيا نحني أصابعنا ،

ونحيي الطريق بمروحة من غبار

أيها الطفل ! ايها الشمس ! فلتسجدا لحصان

البراري .

فرشت غابة السنديان على البحر سطوتها ،

ترقص الآن اشباحنا ،

وتجيء الينا التلال مطلسمة بينابيع مشتعله .

ونكون شهيدين ، طفلين مشتملين على الغربة الشملة .

ـ هاجت النار من بعد ان خمد العرس ..

ـ لا ،

انه البرق اومض في الليل من اضم ... »

أمسك البحر بين يدي ، واقبس تاجا لشعرك منه :

ـ « اسمعي ومضة البرق تخدش في شفتينا

بزوغ الكؤوس ! »

أومض البرق ، وانفض زوار قريتنا ،

فأفتدي البرق بالبرق ، مازال تاجك مزدحما

بالطقوس .

وتشدين نزهتنا حول خصرك ، والسوط يومض

ثانية

والرعود تهب علينا بأفراسها :



سقطت بيننا فرس ضائعة ،

قلت: « هيا .. ستأتي ضباع البرية تسحبنا

خلفها نحو كهف تضيء العظام بهمدية جائعة.»)

تغلقين الكتاب ،

يغلق الحلم ابوابه :

أخرج الآن منك مغتسلا

بغبار الطفولة ، المح بين الوجوه تباشير مذبحة

قادمة ،

وأصابع تنقر فوق الخشب ،

وشفاها تفر من الصمت ثم تعود الى الصمت راجفة

نادمه.

أزق الوقت ، يا صبيتي ، فادخلوا كل أبوابكم ،

وأبدأوا بالقيامة قبل رنين الجرس —

ازف الوقت ؟ ام أن صوت الحرس

يتتبع آثارنا قبل ان نبدأ الخطوة الاولى ؟

انه البرق اومض في الليل ن اضم ... »

بزوغ الكؤوس ! »

وتشدين نزهتنا حول خصرك ،والسوط يومض

قلت : « هيا » ستأتي ضباع البرية تسحبنا خلفها

نحو كهف تضيء العظام به مدية جائعه . »)

تغلقين الكتاب. ،

يغلق الحلم أبوابه :

أخرج الان منك مغتسلاً

بغبار الطفولة ، المح الوجوه تباشير مذبحة قادمة،

وأصابع تنقر فوق الخشب ،

وشفاها تغر من الصمت ثم تعود الى الصمت راجفة نادمة

أزف الوقت ، ياحبيبتي ، فادخلوا كل ابوابكم. ،

وابدأوا بلقيمة قبل رنين الجرس. —

ازف الوقت ؟ أم أن صوت الحرس.

يتتبع آثارنا قبل أن نبدأ الخطوة الأولى ؟

ساجدة الموسوي

النار

نزع الليلُ أوراقه عند بابل
أغلقت الطيرُ اعشاشها
والنخيل أشتهت حمرة الافق فارتفعت ،
طاولت حزنهـا زمنـاً
كان يرتعشُ الحزنُ في اغنيات الصغار
يعدّون في الليل أيامهم بالنجوم
يقولون : أين الذي
لبس الليل كي يقتل الغول خلف الهضاب ؟
تقول النجوم : مضى من زمان
وما عادَ يوماً ببارقةٍ أو اشارة
وبابل أيقظها البردُ ، ما زالت الريحُ عاتية
تقتفيها الدروب التي وزعت
كالسواقي الحزينة ..
وبغداد أيقظها الحبُّ فاشتهت النارَ
خضراءَ ... زرقـاءَ ،
في مسّها لغة البردِ والياسمينِ
تطوق أقدامهـا ...
تضحكين ؟
زهرة النار في جسد الغول مقفلة
فهل لبس الليلُ غير الذي
راح في سالفِ الدهرِ منتزعاً خوف كل الصغار ؟
وهل صمت البحرُ مبتلعاً
موجه الغاضب المحتشر ؟
لم تكن خطوةُ الفجرِ طارئةً



وبكاء النخيل سدىً
كانت الارض تمشي على هونها
باتجاه السماواتِ ، تحصي المدارات
عن شفقٍ مضطربْ
يولج النارَ بالنارِ ، يوقظ زهرتها
يولج النار في الدمِ ، حتى لتوغل
عبر السـماء ...
لتوقظ في بابل الطير والشمس
والاغنيـات
وتوقظ كل النوارس في افقنا
تصطبقْ
موجة النور بالنورِ
ينساب كالماءِ في جرة العمرِ

بعث الحياة ...
يضمخني الحلمُ بالالق العذبِ ،
يشردُ بي ، لسماءٍ من الغسق المشتعل
تهربين اليّ
وأهربَ فيك
تقولين ها قد بعثت
ستثمرُ فيك الدماء عقيقاً وورداً
ويثمر في بابل الليل أجنحة من لهيب
تمر على النخل والماء والاهل
خضراء ... بيضاءَ ..
باردةً ناعمة
وتبقين في شفتي
لغـة النار أو لغـة
الذهب الاسود المشتعل

محمد يوسف

داليا

• الشوارع ضيقة

فخذيني الى صدرك ـ الارض ، والنبع ، والعبق الجبليّ ، خذيني فان الشوارع مأسورة ، والحوانيت تغتصب الحلم • صاحبتي : في دمي رفقةٌ من بهائك، خيط بطرف ردائك يجذبني ، رجفة العشق صلصال ايقاع وجهي ، فمدي يديك خذيني أنام على صدرك ـ الحلم دهرا ، أقاوم حزني ، وأقتلع الحجر المتفرع تحت ضلوعي [النواميس غائبة في المدينة• صاحبتي : وحدنا سوف نأوي الى جبل الغبطة ••] الخلق في السوق أقنعة ، من يغني ، ويرقص لي في المدينة ، في الحلم ، في الصحو، في النوم ، في السفر الدائم؟؟ الخلق في السوق أقنعة • قلت لي : سوف أملأ قلبك بالفرح الواثق ، الفرح الشاهق [الوعد كان بعينيك خاتم قلبي ••] امنحيني الامان فان الزمان الذى نحن فيه مصاب بداء الكثافة ••

• أتحسس وجهك في جلسة الرجفة ـ الاسر كنزا من الفرح الكامن [النار في شفتيك ينابيع عشق ترد يقيني اليّ ، وتؤنسني في ظلام المسافر ••]

•• •• ••

.. انا هذا الطفل النزق العاشق للاسئلة الصعبة اومن بالشجر العاشق للموسيقى (عيناك وقلبي ايقاعان انفرطا في الكون المثقل بالفوضى حتى هبطا في الزمن الموحش في ارض الشجر العاشق للموسيقى فاعتنقا ..) اومن ان العشق يفك اسار الاشياء

ـ تعالى

نتوحد بالشجر العاشق

نطوي تحت ينابيع العشق جناحينا ،

نغتسل بماء الاسئلة الصعبة

حتى نتكاشف نتخفف من صخر الاسر ،

وصخر الرغبة »

•• •• ••

افرحي ،
قدر العشق أن تفرحي ، وافتحي لي مدائـــــن مجهولةً • انه الشد والجذب [هل ننحني أم نقاوم] شدّي اليك ، يقيني بما نحت القلب من شجر العشق ، شدّي اليك حنيني،افرحي،وافتحي لي مدائن مجهولةً• انه الخصب والجدب [هل ننحني أم نقاوم] شدّي اليك يقيني ، افرحي ، انه الصحو والنوم [هل ننحني أم نقاوم] شدّي اليك يقيني افرحي ، انه العشـــق والعتق ، شدّي اليك يقيني ، افرحي ، آه من قلـــة الزاد ، آهٍ ، وبعد السفر ••

•• افرحي ، قدر العشق أن تفرحي ، بينا الشـــد الجذب ، أين المفر ؟؟



• •• ••

.. في مركبة الحزن اليومي
يتهشم هذا الفرح النائم في صدري كالعصفور المبتل
بماء الغبطـة

ينسرب الحزن الدائر كالطبق الطين
يدخل قلبي ، يترسب تحت ضلوعي

مخروطي النقطـة

هذا قلبي ام هذي تفاحة حزنى
ـ ياصاحبتي :
من يقتسم الفرح الغائب في الليل معي ؟؟
ـ من يؤنسني في سجني ؟؟
الحزن قناع ، والليل قناع
وأنا لحن كونى منفرط الايقاع

* قلت لي :

ـ سوف اتيك في الحلم ، اخلع عنك رداء الجهامة ، لاتبتئس ،
قلت لي : سوف امسح راسك بالفرح الشفقي ، واغسل
بالضوء صدرك ، افضي اليك بسري ،
(تعالى
فاني انتظرت طويلا على صخرة الحزن حتى تهشمت
في الليل ، مدي الي يديك ، خذيني ، امنحيني ينابيعـــك
الامنـــة ..)

قلت لي : سوف اتيك في الحلم . كيف تغيبين في لغـــط
المدن الحجرية ؟؟
ـ لا تبتئس ..
(كان صوتك عند المسافة بين جنونى وحزنى ..)

ـ تعالى
فانى اخاف على رفقة الفرح العاشق (الوعـد
في شفتيك)
ـ تعالى
سنخرج في الليل نقتسم الحلم ، نرقص في الطرق
الساكنة ..
ـزمن سوف ياتي نعيد الوسامة فيه الى المدن الحجرية
فاخرجي من محارتك ـ الوعد اني اكاشف حزني
بما يفعل الفرح العاشـق ،
الفرح ـ الواثق ..
ـ لا تخافى ولا تحزنى سوف ناوى الى جبل يعصم
العاشقين من الحزن ، والرجفة الدائرية ..

.. وحدي
أحلم فوق سرير الشوك ، أحاذى عينيك ، وأبعد فـى
الحلم ، أغيب وأصحو . (هل كان حضوري يوجعنى ؟؟
أم كان غيابى يوجعنى ؟؟
أم أن الحلم انقسم عليّ ؟؟
فأنا الحاضر والغائب ،
من غيرك يكشف سرّي ،
ويبوح بما أودعه العشق بعينى ؟؟
.. أخشى أن يهلكني حزني أو يهلكني عشقي ،
أو يهلكني أسري أو يهلكني زمني المولع بالاشـــياء
المســـــوخة فخذيني .
وتراً دفاقاً بالفرح العاشق للاسرار
خذينـى
لهبا يشعل عشب الايقاع الكونى ،
ويغرس في وشم الاشجار حنين النار
لسوناتا الاوتار
خذينـى
كي أفضي بالسر لعينيك
خذينـى
كي أقطف من شفتيك
الفاكهة الممنوعة
فى المدن المقطوعة
عن موسيقى العتق من الاقنعة ـ الاشباح
خذينـي
(كيف أحاذى وجهك في الحلم
ولااعتق من زمني المثقل بالعقم ..)
خذينـي
فأنا اخترتك
(من يختر لا يهتم ..)
ضميني وترا وترا
أو سنبلةً سنبلةً ،
أو حرفا حرفا
فأنا في صدرك مغروس كالشر أبوح بمـا فـى صدرى
لحظة أن أتجسد ايقاعـا فى عينيك ،
وأسكن بين الحلم وبين الدم ..

القاهــرة

النهوض

هادي ياسين علي

« وهكذا ، تظل زوارقنا تخبط ضد التيار »

ــ فيتزجيرالد ــ

الى عدنان

صديقي القتيل في بيروت
تراخى على البحر ظلٌ
وجفَّ مع الليل ليلُ
فقيل انطوى العالم الاسفلُ
فقيل استراح الهوى الاولُ
فقيل انزوى البحر عن راكبيه
فقيل انطفت شعلة الشمس
قيل استجدت هموم
وقيل انزوى الدمع عن سالبيه
ادر
يا زمـانُ الوجوهَ التي مسّها البردُ
واستنطق الريح :
اي الوجوه
استدر يا زمان
استدر يـا ...
فنحن شربنا هموم البشرْ
ونحن ابتلينا بعشق التراب
ونحن امتلكنا عيوناً تفيض البحرْ

★ ★ ★

توهّمتَ ، يا سيدي ،
فاستعرت العذابْ
وقلتَ : الهوى ان يضيع الصحابْ
فعانقتَ ظلاً على كل بابْ

★ ★ ★

ستنمو ، هنا ، القارعه
فلليل احداقـه الواسـعه
وللبحر ، ياسـيدي ، صمته
فاستعرْ صرختي
وارقب البحرَ :
انّ الشواطيء قد اُغرقت بالوطنْ
فأي الخناجر لم تؤلم الخاصره
وايُّ السيوف استقرتْ بضلع الغريب
وايُّ المحنْ ..

بصرة ــ سيبه

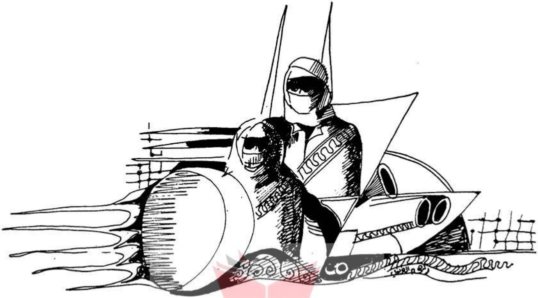
زمــــان فلســطين

عادل أديب آغا

— وهذا زمان فلسطين / كوني العذاب الجميل/
وكوني الحبيبة والموت / كوني جميع نساء العصور /
وكوني الجراح التي لا تهون / •• وكوني فلسطين••
حتى نكون •

● أحاول حبك •• حاولت منذ زمان شقي••
وما مت •• كنتِ ولا زلتِ في الدم كامرأة من هموم••
وحاولت حبك •• غرد وجه النهار على طرف البندقية••
اعلنت باسمك : هذا او ان الخروج عــلى كربــلاء
الظنون •• فخلف المدى فارس خرّجته دروب المخيم
طفلا شقيا والقته بين ذراعيك طـير اغتراب حزين ••
ينام على النفي لكنه راح يكبر في وهج البندقية •

● اخاطبكم : ان هذا الزمان زمان فلسطين ••
فيه نموت لنحيا ••/على طرف السيف نصف بلادي ••
فلا تنكروا عمق جرح الجبين •• انا بينكم •• لست
الارض بي •• صرت طيراً من الرعد •• شرقت للشمس
حتى التقيــت بموتي على ساعدي الجليـــــل •• /
طيف المثل لكنني كاشف المستحيل •• وان ضـاقت
واشهرت صوتي باسم جياع المخيم •• باسم رفاق مضوا
نحو ليل بعيد / ألا أنه زمن للحضور جديد •• / لنا
وطن صاغه الخوف والحزن والاغتراب •• لنا وطـــن
— ايها الناس — اقفله صمتنا••كل طير مضى موجعا••
دامعا •• واستبد به التيــه •• حتــى التقـى بزمـــان
فلسطين •• هذا زمان فلسطين •• فلنرفع الصوت ••
ولنستبقْ غابة من شجن /• ستدخل في دمنا حد خنجر
هذا الزمن / • هلموا يداً في يد •• ولنكن مثل ضوء
جميل ونسهر بين جراح الوطن ••



● اخاطبكم : ان هذا الزمان ضنين •• وتأتي
الينا وجوه احبائنا في المساء مجرحة صابرة / • سنأتي
ولن نلبس الدمع •• اني كتبت على الخبز اسم بـلادي
واطعمته لصغار فلسطين •• فامتد في دمهم شجراً من
جحيم •• وبعت رداء الكآبة •• ثم استحلت سحابه°••
فعريت قومي •• عريتهم من هزائم عمر من الخوف ••
حملت كل الصغار على الموت مجد الحيـاة ومستقبل
الارض خلصتهم من عذاب العتاب ••
أنا ؟ من أنا • ؟ هل أنا فارس النصر ؟ لن أتخفى
بزي قديم ••
أنا فارس الفجر •• انهض كالريح •• ابقى على
بعثكم شاهداً ••

ولاكن شاهد العصر •• أو قاتلا •• ان لي وطنـا
غاص في القيد •• ثم أنتفى كل ابنائه لصلاة المحبـة
والموت ••
لا تحسبن الذين مضوا قتلوا ••
انهم بيننا كل وجه صباح •• وكل يد خنجر ••
كل قلب جريح مسيح" حزين
وهم بيننـا واقفين
نراهم •• فلا نلبس الدمع ••
لن نلبس الدمع ••
اني كتبت على صدر كل امرأة ••
كتبت على الخبز •• والعشب اسم بلادي
واطعمته لصغار فلسطين ••
كي •• لانهون

غيمة في بنطلون

مايكوفسكي

ترجمة حسب الشيخ جعفر

فكركـــم
الحالم المتراخي على دماغكم الطري
كخادم آخذٍ بالترهل مستندٍ على متكأ متسخ ،
سأثيره ممزقة القلب الدامية ،
متهكماً منكم حتى الشبع
أنا السليط الجارح •

×

ما من شعرة بيضاء واحدة في روحي ،
وخالية هي من رقة الشيخوخه •
مدمراً العالم بقوة صوتي
أمضي جميلا
في الثانية والعشرين من عمري •

×

ايتهـا النفوس الرقيقه !
حبكم تطرّحونه على القيائر
والفظ يطرحه على الطبول •
لستم بقادرين ، مثلي ، أن تكشفوا انفسكم عن آخرها بحيث تبقى وحدها الشفاه متحدثةً بــلا انتهاء •

×

هلموا لتتعلموا ••
هي ذي موظفة رصينة في حلةٍ من التيل الرفيع
من غرفة استقبل الرابطة الملائكية •

×

تتصفح الشفاه بهدوء
كما تتصفح الطاهية كتاباً في فن الطبخ •

×

أتريدونني
محضَ لحمٍ متضورٍ هائج •
أم تريدون
أن اغدو سماوياً ، وقد غيرتُ نبرتي ،

رقيقـاً لا عيب فيَّ
ليس رجلا .. وانما غيمة في بنطلون ؟
×
لست مؤمناً بجنينة ازهار نيتسا .
ثانيةً يتمجدُ بي
الرجال المدون كمستشفى
والنساء الباليات كالمثل على الشفاه .
– ١ –
تظنون أنه هذيان ملاريا ؟
لقد حدث هذا ،
حدث في اوديسـا .
×
(أجيء في الرابعه) قالت ماريا .
×
الثامنــه
التاسعه
العاشـره !
×
وها هو المسـاء
يغادر النوافـذ
ليختلط بالرعب الليلي ،
قاتمــاً
ديسمبريـا .
×
الثريـــات
تقهقه صاهلةً خلف ظهره الهرم .
ليس بامكانكم ان تعرفوني الآن
هيكلاً ضخماً كثير العروق
يئـن
ويتضور .
أي شيء تشتهيه هذه الكتلة الهائله ؟



والكتلة تريد الكثير .

×

بيد أني ليس ضرورياً لي
أن أُصبح برونزيا
او بقلب ليس غير غدة باردة .
انما ارغب أن أخفي جَلْجلتي
في شيء ناعم ،
شيء انثوي .

×

وها أنا
ضخماً اتقوس على النافذه
واصهر بجبيني الزجاج .
ايكون ثمة حب أم لا ؟
وأي حب ؟
أكبير أم ضئيل ؟
ومن أين يأتي لمثل هذا البدن حب كبير :
لابد أنه حب صغير
وديع ،
حب يتنحى جانباً من صغير الحافلات
راغباً باجراس العربات التي تجرها الخيول .

×

شيئاً فشيئاً
يغرقني المطر
دافناً وجهي في وجه الارقش ،
انتظرُ
ومن حولي يتظافر رعد المدينة المضطربه .

×

منتصف الليل ، مندفعاً بسكين
ها هو يُدريها
ويجهز عليها
وتسقط
الساعة الثانية عشرة

مثلما يسقط رأس المحكوم بالاعدام عن النطع

×

على الزجاج قطرات مطر رمادية
تلتوي متضخمةً
متعاويةً
كما لو ان تماثيل كاتدرائية نوتردام الخرافية
آخذة بالعواء .

×

ايتها اللعينه !
وهذا ايضا لا يكفي ؟
عما قريبٍ ينفجر الفم بصرخه .

×

وأسمعُ :
هادئاً
كما يغادر المريض سريره
يثب العصب ،
وها هو :
في البدء يتمشى
قليلا .. قليلا
ثم يعدو ركضاً ،
مضطرباً ،
واضحاً ..
وها هما اثنان آخران
يندفعان معه اندفاعة طير متهور .

×

في الطابق الارضي يتساقط الجص على الارض .

×

هي ذي الاعصاب
كبيرةٌ ،
صغيرةٌ ،
عديدةٌ ..
تعدو مخبولةً



وها هي ، وقد أُنهكت ،
تتخاذل منها الركب •

×

والليل يتكاثف في الغرفة كالطحلب
ويصعب على العين المتثاقلة أن تنبسط •

×

وفجأة يتعالى صرير الابواب
وكأنما الفندق
لا يستقرُّ عنده ناب على ناب

×

وتدخلين
معتصرةً قفّازك من جلد الغزال
وتقولين :
(أتدري ؟
سأتزوج •)

×

ليكن ! تزوجي
لا بأس ،
سأحتمل •
انظري اليّ كم أنا هادىء ،

×

كنبض رجل ميت •
هـادىء
اتذكرين ؟
كنت تتحدثين :

(جاك لندن ،
النقـود ،
الحب ،
الرغبـة ••)
وكنت ارى شيئا واحـدا
هو انك جوكوندا
التي ينبغي أن تُسرق •

×

وسرقوك

×

وثانية أجدني في لعبة العشق ،
مضيئا منحنى حاجبيّ بالنار •
ليكـن !
ففي المنزل الذي التهمته النيران
يجد المشردون ، احيانا ، مأوى لهم •

×

أتثيرونني ؟
(لديك من زمرد الجنون
اقل مما لدى الشحاذ من كوبيكات •)
اتتذكرون ؟
لقد هلكت بومباي
حينما تحرشت بفيزوف •

×

انتـم
ايها السادة !

يا هـواة
تدنيس المحرمات
والجـــرائم
والمجـازر ،
ارأيتم اكثر الاشياء فظاعة" :
وجهـي
عندمـــا
اكـــون
هادئـاً تمامـاً ؟
×
وأحس
أن أناي
لم تعد تكفيني ٠
ان شخصاً ما يحاول جهده أن ينفلت مني بعناد
×
ألـــوا !
من يتكلم ؟
مـامـا ؟
مـامـا !
×
ان ابنك لمريض مرضاً رائعا !
مـامـا ٠
ان لديه حريقاً في القلب ٠
خبري أختي ليودا وأولا
أنه لم يعد يجد مكانا يستقر فيه ٠
كل كلمة
وحتى النكتـه
التي ينفثها من فمه الملتهب
تنطلق « كمومس » عارية
تلقي بنفسها من ماخور شب فيه حريق ٠
×
الناس يشمون
رائحة شواء ٠
ويدرك بعضهم بعضهـا
متألقيـن
مرتدين خـوذا ٠
لا يجوز لبس الاحذية العالية !
قولوا لرجال الاطفاء
أن يتسلقوا الى قلبي المحترق بشيء من حنان ٠
أنا نفسي
احملق في الجانبين بعينين دامعتين ،
دعوني اتكيء على الحافه ٠
ها أنا انفلت ، وانفلت ، وانفلت ٠٠
وينهـار كل شيء ٠
وانت ٠٠ لا تفلتين من قلبي ٠
×
على وجهي المحترق
من بين شفتي المطبقتين
تنبث قبلة صغيرة متفحمة ، منتصبة أمام الانظار
×
مـامـا !
لم اعـد قادراً على الغناء ٠
في القلب من الكنيسة يلتهب كورس المنشدين ،
وتخرج من الجمجمة
هياكل الارقام والكلمات
اشبه باطفال يهربون من مبنى ملتهب ٠
هكـذا الرعب
شـب عاليـاً
بيدي لوزيتانيا المحترقتين
لتتشـبثا بالسماء ٠
×
ثمة هالة حريق بمئة عين تندفع من الارصفة
في اوجه الناس المرتعدة
في هـدوء الشفق ٠

ايتها الصرخة الاخيرة !
دعي انينك متواصلا لمئات السنين في الاقل ،
شـاهداً على احتراقي هذا .

- ٢ -

لأكن مُمجَّداً عندكم ،
أنا العظيم الذي لاندَّ له .
اني لاضع فوق كل ما صُنع :
لا شيء !

×

ابــداً
لا اريد أن اقـرأ شيئا .
الكتب ؟
مطلقاً .

×

كنت اعتقد من قبل
انهم يكتبون مؤلفاتهم هكذا :
يجيء الشاعر .
ويفتح شفتيه بسهولة
وسرعان ما يتغنى المغفل الملهم !
ولا شي غير هذا .
لكن يبدو
أنهم قبل أن يبدأوا اغنيتهم
يذرعون الغرفة طويلا ، وقد ضيقَ عليهم التذمر
وبهدوء تتخبط في طحلب القلب
سـمكة المخيلة الحمقـاء .
وريثما يسلقون ، مصأصئين بالقوافي ،
طبخةً ما من حب وعنادل ،
يتلوى الشارع دون لسان
عاجزاً عن أن يصرخ أو يتحدث .

×

ثانيةً تُعلي بفخر
ابراج المـدن البابلية ،
والآلهـــة
تهـدم المدينـة
على البـرج
وتعرقل انبثاق الكلمة .

×

الشارع صامتاً ينوء تحت ثقل الالم
والصرخة تقف منتصبةً خارجَ بلعومه .
وتتوقف ، متورطةً ، في عرض حنجرته
التاكسيات المنتفخة والعربات الهزيله ،
صدرُه امضَّهُ العابرون باقدامهم
وأُصيب باسوأ سل .

×

اغلقتِ المدينةُ الشارعَ بالظلمة .

×

ومـع هـذا ،
عندمـا
يتنحّـمُ الزحمةُ في المساحة
مزيحاً طنفَ الكنيسةِ الزاحف على حنجرته
يُظَـنُّ
أن الآلهة التي أُعتدي عليها
تجيء في جوق من الملائكةِ المترنمين
لتُنزلَ عقابها الصارم .

×

والشارع يزعق جالساً القرفصاء :
هلم بنا لنلتهـم الوليمه .

×

وآل كروب واشباههم يضعون المكياج
على حاجبي المدينة المقطبين العابسين ،
ومـلء فمهـا
تتعفن جثث الكلمات ،
حيث لم يعد يحيا غير كلمتين آخذتين بالترهل :
وغــد ،

وكلمة اخرى
يبدو أنها :
حساء الكرنب .
×
الشعراء
وقد ابتلوا تماما ببكائهم ونشيجهم
تتقاذفهم الشوارع ، مشعثي الخصلات :
(كيف يمكننا التغني بمثل هاتين الكلمتين
عن الآنسة المرفهه
والحب
والزهرة المخضلة بالندى ؟)
×
وخلف الشعراء
تهرع حشود من ابناء الشوارع :
طلبة
ومومسات
ومقاولون .
×
ايها السادة
توقفوا !
لستم بشحاذين ،
ليست لديكم الجرأة على طلب الصدقات .
×
نحن الضخام الاشدّاء
بهذه الخطوة الواسعه ،
لا ينبغي لنا أن نصغي اليهم ، علينا أن نمزقهم
هم
من يلتصقون كالعلق
ملحقاً مجانياً لجريدةٍ ما بكل سريرٍ يسعُ اثنين ،
×
اتتوسل بوداعة لمثل هؤلاء :
أعينونا !

وتتضرع من اجل نشيد
أو مقطع اوراتوريا !
ونحن في نشيدنا الملتهب لمبدعون
في ضجيج المصانع والمختبرات .
×
ومالي ولفاوست
بصاروخه الاسطوري
منزلقاً مع ميفيستوفيل عبر باركيه الاعالي !
انا ادري
ان مسماراً في جزمتي
اكثر فظاعةً من خيال غوته .
×
أنـا
بفمي الذهبي
كل كلمة من كلماتي
تنفخ الروح ثانية
وبأسمها يتقدس الجسد .
اقول لكم :
ان أصغر ذرةٍ حيةٍ
اثمنُ من كل ما عملتُ أو سأعمل .
×
اسمعوا :
متمرغاً ، متأوهاً
يدعوكم الى ملّتهِ
زرادشت هذا العصر ذو الشفة الصارخه .
نحن
بوجهٍ كملاءة السرير المتراخيه
وبشفاهٍ متدليةٍ كالثريات ،
نحن
من حكم عليهم بالاشغال الشاقة في مدنٍ اشبه بمستشفى البرصى
حيث الذهب والقذارة يقرّحان الجذام ،

نحن لاكثر صفاءً من زرقة البندقيه
وقد اغتسلت تواً في البحار والشموس ،
×
بصقة على أن
هومير واوفيد
لم يكتبا عن أناس من امثالنا ،
أناس تتلبد اوجههم بالسخام .
انا اعرف
أن الشمس ستنطفىء لو تطلعت مرةً
الى معدن ارواحنا الذهبي .
×
العروق والعضلات اكثر صدقاً من تبتلاتكم .
أنحن من يلتمس متوسلا رحمة الزمن !
نحـن
من يقبض كل واحد منا بكفه
على عجلة الزمن !
×
نحـن
من يقبض كل واحد منا بكفه
على عجلة الزمن !
×
مثل هذا افضى بنا الى جُلجلة قاعاتِ المحاضرات
من بتروغراد وموسكو الى كييف واوديسا ،
ولم يكن ثمة احد بينهم
لم يصرخ :
(سمّروه ،
سمّروه على الصليب .)
×
غير أنكم
ايها البشر
انتم واولئك الذين أساءوا لي
اعزُّ عليَّ واكثرُ قربا .

ارأيتم
الى الكلب وهو يلعق يده المحطمه ؟
×
أنـا
من يثير قهقهةَ القبيلةِ المعاصرة
كنكتة
فاحشة طويلة ،
أرى الآتي عَبْرَ جبالِ الازمنه
وما من احد غيري بقادر على رؤيته .
×
حيث تتوقف أعين البشر قاصرةً
مقتربا أراه يتقدم قطعانه الجائعه
باكليل الثورة الشوكي
عامنا السادس عشر .
×
ورائده بينكم
أنا .. حيث الالم في كل مكان
على مجرى كل قطرة دمع
أُسمرُ نفسي على الصليب .
لقد فات اوان الغفران ،
وها أنا أشعل كل نفسٍ اودعوها بذرةَ الرقة .
ان هذا لاشدُّ مشقةً
من أن تحطمَ الفَ الف باستيل .
×
وحينما
تحلُّ ساعة مجيئه
معلناً يدوي عن فتنته ..
هلموا اليّ
أنا المنقذ ..
وسأنتزع روحي
وأُشعلها
لاقدمها لكم

رايةٌ مخضبةٌ كبيرة .

- ٣ -

آه ، ولماذا هذا ؟
ومن اين ،
في المرح الزاهي ،
هذه القبضةُ التي تُلوّحُ متوعدةً ، مُلوّثةً ؟

×

جـــاءت
وأسدلت من فوقي أحجبةَ اليأس
هذه الفكرة عن مستشفيات المجانين .

×

و
مثلما يحدث ساعةَ هلاكِ البارجه ،
حين يرتمون عَبْرَ الكوة الفاغره
هربـاً من التشنجات الخانقه ..
غير عينه
المزقة حتى الصراخ
تسلل كُرولوك فاقداً عقله .
خرج زاحفـا ،
وقد اوشك أن يدمي اجفانه الدامعة ،
نهض
ومضى ،
وبرقةٍ غيرِ متوقعةٍ من رجلٍ بدينٍ مثله
قـــال :
(حسناً .)

×

حسناً حين تلتف الروحُ بلوز أصفر
فراراً من الاعين المتفحصه .
حســناً
حين يصرخ
من يُلقى به بين انياب منصةِ الاعدام :
(اشربوا كاكاو فان غوتينو .)

×

وهذه الثانية
البنغاليــه
المدويـــه
لن ابدلها بأي شيء
لـــن ..

×

ووسط دخان السيجار ،
في قدح الشراب العنبري
يتمطط وجه سيفريانين ، وقد اهلكته الخمرة .
كيف تتجرأ أن تدعو نفسك شاعرا ؟
واية زقزقةٍ لهذه السمّانةِ الرماية !
اليـــوم
ينبغـي
أن نشقق جمجمةَ العالم
بمديـةِ البوكس .

×

انتــم
يا من تُقلقكم فكرةٌ واحدة :
(أأبدو رشيقاً في الرقص ؟)
انظروا كيف اتسلى
أنـــا
غشاش القمار ،
عشيق المومس ، طفيلي مائدتها البذيء .

×

بعيداً عنكم ،
عن المتعفنين في حمأة عشقهم
ومن جرت دمعتهم
مئـات السنين ،
أمضي أنـــا
واضعاً الشمس
نظارةً منفردة على عيني ذات الحملاق المتسع .

ارتدي ثيابي الغريبة ، مثيراً دهشتكم ،
واذرع الارض
لابعث العجبَ ولأحترق ،
وأمامـي
أسوق نابليون بسلسلةٍ صغيرة ككلبة صالون .
×
يمدد الارض كامرأة ،
يمزقها قطعاً لتستسلم ..
ويعود كل شيء حياً ،
وتلثغ شفتا المتكهن :
تسـا تسا تسا .
×
فجـأةً
هي ذي السحب
وأي شيء غائم آخر
تُحدثُ في الاعالي فتنةً لا تُصدق
وكأن حشداً من شغيلة شهباء
يُعلنُ ثمةَ اضراباً عاصف الكراهية .
×
الرعـد يسقط وحشياً من بين السحب
وبتحدٍ يتمخط من منخرين هائلين ،
ولبرهة يتصعّرُ وجهُ الاعالي
تصعيرةَ وجهٍ بسمارك الحديدي الصارم .
×
ويلوح احدهـم
متخبطاً في الطرق السحابيه ،
يمـد ذراعيه نحو المقهى
كما لو بأنوثةٍ
او برقـة ..
وكما لو كان عربةَ مدفع !
×
اتظنـون
ايتهـا الشمس
تربّتُ برقةٍ على خد المقهى ؟
انه الجنرال غاليفه آتٍ ثانيةً
ليطلقَ النارَ على المتمردين .
×
اخرجوا ايديكم من جيوب سراويلكم ايها المتنزهون
واقبضوا على أي حجرٍ أو سكينٍ أو قنبلة ،
واذا لم يكن عند احدكم يـد
ليأتِ وليضرب بجبهته .
×
ليتقدم كل جائع ،
كل ناضحٍ عرقـاً
كل مستكين وادع ،
كل متخثر في قذارة البراغيث .
×
هلمـــوا
لنحتفـل ، مخضبين الاثنين والثلاثاء
بالـــدم .
ولتتذكر الارض تحت خفق ألمدى
ابنها الذي ارادت أن تحتقره ،
الارض
الآخـذة بالسمنة
كالعشيقة التي تولّه بها روتشيلد .
×
لتتخافق الرايات في حُمّى لعلعة الرصاص ،
ومثلما يحدث في أي عيد لا يُستهان به ..
ارفعي عالياً يا اعمدة المصابيح
جثث تجار الحبوب ملطخةً بالدم .
×
يمعن في شتائمه ،
يستعطف متوسلاً ،
يذبـــحُ ،

يتسلل خلف احدهم
ويُنشبُ انيابه في خاصرته •
×
في السماء احمرَ كالمرسيليز
نافقـاً يرتجفُ الغروب •
×
هـا قد بدأ الجنون •
×
لن يحدث ثمة شيء •
×
الليـل يُقبـل ،
يُقطّعه باسنانه
ويلتهمـه •
×
اترون
الاعالي وهي تأخذ ثانية هيئة يهوذا
بحفنةٍ من أنجمٍ تنضحُ خيانةً ؟
×
هي ذي !
وها هو ماماير يُقيم وليمته
جاثماً بمؤخرته على المدنية •
باعيننـا
لن نشق ظلمةَ هذه الليلةِ السوداءِ مثل آزيف
×
مقشعرُ البدن ، أرمي بنفسي بقوة في زاويةِ حانه،
واغمر بالخمرةِ روحي وغطاءَ المائدة
وأرى :
في الزاوية ثمة عينان دائريتان ،
هي العذراء تخترق قلبي بنظرةٍ من عينيها •
×
لِمَ يُمنَحُ حشد» في حانةٍ كهذه
هذه الاشراقةَ في نسخةٍ شائعةٍ غيرِ مُتقَنه !

اترى ؟
ها هم ثانيةً يؤثرن براباس
على مَن اُنتهكَ دون ذنبٍ في طريق الجلجلة •
×
ربمـا ، متعمداً ،
في الخليط البشري
كنت ابدو بوجهٍ ليس اكثرَ جدةً من غيره •
ربمـا كنت
أنـا
الأجمـلَ
بين ابنائكَ جميعـا
×
هم المتعفنون في سعادتهم ،
اعطهـم
موتاً اكثر سرعةً ،
ليصبح الاطفال وقد ترعرعوا كما يجب :
الفتيان منهم آباءً
والبنات حبالى ••
×
وامنحْ من يولدون حديثاً
نظرةَ السحرةِ الشيوخِ الثاقبة ،
وسيُقبلون
ويُعمّدون ابناءهم
باسماءِ قصائدي •
×
أنا من يتشبّبُ بالماكنةِ وانكلترا
ربما كنتُ ببساطة
في اكثر الاناجيل اعتياديةً
الحواري الثالث عشر •
×
وحين أُثيرُ اشمئزازكم
ناعقـاً ، **مقذعـاً**

من ساعةٍ الى ساعة
أياماً بأكملها ،
ربما جاءني يسوع المسيح ليتنسّم
(لا تنسني) ... زهرة روحي الزرقاء .

- ٤ -

ماريا ، ماريا ، ماريا !
دعيني أدخل يا ماريـا .
لا استطيع البقاء في الشوارع .
أما تريدين ؟
تنتظرين أن يهبط خداي حفرتين
وقد جربتني النساء جميعا
وعذوت دون طعم ،
وأجـيء
أدردَ اغمغم :
انني اليوم نزيـهٌ
تمامـا .

×

ماريـا !
اتريـن
هـا قـد بدأت أحدودب .
فـي الشـوارع
يثقب الناس الشحم بين اسنانهم ذاتِ الطوابقِ
الأربعة
ويبرزون اعينهـم
وقـد أبتذلت اربعين عاما ،
ضاحكين بشماتةٍ مني
لأن ثمة بين اسناني
لما تزل
كسرة يابسة من خبزِ ملاطفةِ الامس .

×

وينشج المطرُ في الارصفة ،
وتُضيّقُ البركُ خناقها على المحتال
جثةٌ تلعق الارضَ مبتلةٌ ، ، محطمةٌ ببلاطـةِ
شارع وعلى الاهداب الشائبه
نعـم ،
على الاهداب المتجمدة
حبلُ دمعٍ يمتدُ جليدياً من اعين ..
نعـم
من اعينِ انابيب تصريف المياه المطلة على الشارع

×

وبوزُ المطر يلحس كلّ سائر على قدميه ،
وفي المركباتِ كلّ بدنٍ صلْبٍ يلتمعُ صقيلاً
جنب آخر مثله
وتنفجر البطون
وقد اتخمت تماما ..
فيتسربُ الشحمُ من خلال الشقوق ،
وكلُ طبخةٍ قديمةٍ من ضلعِ حيوان
تجري من المركبة
نهراً عكـراً
مختلطةً بما التهموا من ارغفة .

×

ماريـا
كيف يمكن أن نحشرَ عبر شحم آذانهم المتراكم
كلمةً خافتة
الطـير
متسولاً باغنيتهِ
يترنـم
جائعاً ، صادحـاً ،
غير أني بشرٌ يا ماريـا ،
انسـان عادي
يبصقني الليلُ المصدور قطرةَ دمٍ في قبضـة
بريسني القذرة

×

ماريـا ، أتريدين رجلا كهذا ؟
ماريـا ! دعيني ادخـل .

اني لأشد باصابعي المتشنجةِ على حنجرة الجرس الحديدية

×

ماريـــا !

الشوارع تغدو مراتعَ جُنّتْ وحوشها ،

وعلى رقبتي المتسلخة أصابعُ الزحام •

×

افتحي •

×

لكم اتألم •

×

أترينهـا

في عيني منغرزةً دبابيس قبعات السيدات •

×

دعتني أدخل •

×

ايتها الطفلة

أخائفة انتِ ، وقد أبصرت بالنساء

على عنقي الشبيه بعنق الثور

يجثمن ، ببطونهن الناضحة عرقاً ، جبلاً مبتلا !

اني لأشق دربي ، منتشلاً معي

اكثر من مليون حب بريء هائل

واكثر من مليون مليون علاقةٍ غرامية صغيرةقذرة

لا تخـافي

اذ ترينني ثانيةً

في جو الخيانة المتلبد المطر

ملتصقاً بآلاف الوجوه الجميلة

من عاشقات مايكوفسكي ،

هي ذي السلالة الملكية

ترتقي الى عرشها قلب شاعر مجنون •

×

ماريـا ! اقتربي أكثر



سواء كنتِ عاريةً بلا حياء
أو مرتعدةً خوفـا ،
قربي مني فتنةَ شفتيكِ اللتين لم تُزهرا بعد ،
أنا لم اعش وقلبي ، مرةً ، حتى ازدهار آيار ،
في حياتي التي انفقتُها
لم يكن غير نيسان ، وقد تكرر مائة مرة .
ماريـــا !
شاعرُ السونيت يبعثُ باغانيه الى تيانا ،
ومـا أنـــا
الا من لحم ودم ،
مـا أنا الا رجل كالآخرين
اسألكِ عطاءَكِ ببساطة
مثلما يلتمسُ المسيحيون :
أبانا أعطنـا
خبزنا كفافنــا .
×
أعطيني يا ماريـــا .
ماريـــا !
اني لاخاف أن انسى اسمك
مثلما يخاف الشاعرُ أن ينسى
كلمـــةً مـا
ولدت في عذابات لياليه ،
كلمةً متكافئةً بعظمتها مع الآلهة .
×
جســـدكِ
سأحبه واحافظ عليه
كما يحافظ الجندي ،
وقد قُطعت ساقه في الحرب
ولم يعد ضروريـاً
لأحـــد ،
على ساقه الوحيدة المتبقيه .
ماريـــا !

اترغبين ؟
لستِ براغبــة .
×
هـــــا !
×
اذنْ .. ثانيةً
قاتمـاً ، كسير الروح ،
آخـذ قلبي ،
حافراً خنادقَ بدموعي
واحملـــه
كمـا يحمل الكلب
الى خصّهِ
رجلـــه
التي سحقها القطار .
×
دم قلبي سيبعث الفرحة في الطريق
ويلتصق ازهاراً بغبار سترتي .
وسترقص الشمس الف مرة حول الارض
كما رقصت هيروديدا
حول رأس المعمدان
×
وحينما ترقص اعوامي
آخر رقصة قـدّرتْ لي
سيمتد آثرٌ بملايين من قطرات الدم
الى منزل أبي .
×
دعوني
لن توقفوني
سواء كنت كاذبـاً
أم محقـــاً
فما أنا بقادرٍ أن اكون اكثر هدوءاً .

انظروا :

ثانيةً يقطّعون أعناقَ النجوم

ويلطخون السماء بدماء المجزرة .

انتِ !

ايتهـا الاعالي

ارفعي قبعتكِ ..

أنـا آت .

صماءُ ، قفراء

الكون يغفو غارقاً في النوم

واضعاً على كفه

أذنه الضخمةَ ، مرقطةً بقرادِ النجوم .

١٩١٤–١٩١٥

اشارات :

١ – سُرقت الجيوكوندا من اللوفر عام ١٩١١ ثم عثر عليها واعيدت اليه عام ١٩١٣ .

٢ – لوزيتانيا : باخرة ركاب انكليزية تعرضت لضرب مميت من غواصة المانية واحترقت في عرض البحر عام ١٩١٥ .

٣ – كروب : من الاسر الاحتكارية المعروفة .

٤ – اوراتوريا : نوع من المؤلفات الموسيقية ، ذو طابع درامي .

٥ – الباركيه : صفائح خشبية تغطى بها أرضيـــة الغرف .

٦ – عامنا السادس عشر : يتوقع الشـاعر أن تنطلق الثورة الروسية عام ١٩١٦ .. ولم يخطيء الا بعام واحد . فمن المعروف انها انفجرت عام ١٩١٧ .

٧ – برولوك : شاعر روسي كان صديقا لمايكوفسكي وأول من تنبأ بعظمته كشاعر . وكان مستقبليا أيضا . وكان اعور .

٨ – كاكاو فان غوتينو : تحدثت الصحافة يومذاك عن محكوم بالاعدام اتفقت معه احـــدى مزارع الكاكاو أن يصرخ على منصة الموت : (اشـربوا كاكاو فان غوتينو .) أي الكاكاو الذى تنتجه ، وذلك لقاء مبلغ من المال يقدم لاسرته .

٩ – سـيفريانين : شـاعر روسـي مـن معاصـري مايكوفسكي . كان شهير آنذاك . وقد انتخب مرة في حلقة من اصدقائه كملك للشعراء حاضرا وغاظه هذا كثيرا ، ولم يكن يعترف بعظيم آخـر سـواه .

١٠ – غاليفه : جنرال فرنسي عرف بقسوته الشديدة في ضرب عمال الكومونة عام ١٨٧١ .

١١– مامايام : أقام قادة الجيوش التابعة لجنكيزخـان وليمتهم عام ١٢٢٣ ، محتفلين باحد انتصاراتهم ، وقد اقتعدوا ألواحا من الخشب فـوق اكوام من جثث القتلى . والشاعر يخطيء هنا حين يقرن هذا الحادث بمامايو . ولم يكن هذا الخان من بينهم . وكان يعرف بخان الجحفل الذهبي .

١٢– آزيف : عميل الشرطة القيصرية السرية ، استطاع أن يتسلل الى حركة الاشتراكيين الثوريين السرية . وشاع اسمه كرمز للخيانة .

١٣– حين يذكر الشاعر أنه يتشبب بالماكنة وانكلترا . فلم يكن يعني بالطبع انكلترا الاستعمارية وهـو عدو البرجوازية اللدود . انما كان يعني التقدم الصناعي بشكل عام .

١٤– بريسني : حيٌ عمالي .

١٥– تيانا : عنوان قصيدة للشاعر سيفريانين .

١٦– هيروديدا : لم تكن هيروديدا الملكـة هي التـي رقصت حول طبق يحمل رأس يوحنا المعمدان ، وانما ابنتها سالومي . غير انها هي التـي عملت جهدها لقطع رأسه . والشاعر لم يكن دقيقا هنا .

١٧– ارتأينا أن نسقط ابياتا قليلة من الجزء الرابع ، لم نجدها ضرورية أو ملائمة لكثير من قرائنا .

احمد خلف

هناك تحت المطر الازرق

ـ ١ ـ

حين نلتقي ، تظل تنظر الي دائما ، ودائما كنت انظر الى جذع الشجرة العملاقة تظلل بفيئها المكان، لادري كم يمضي بنا الوقت ونحن صامتان هكذا ، سحنتها الشاحبة تغدو مع مرور اللحظات اكثر اصفرارا ، من جلستها ترقب حركة يدي كيف ترتفع بالسجارة ويمتصها فمي . يندفع الدخان نحو الخارج . يتكاثف برهة في نقطة لايمكن تحديدها بالضبط ، يكون من الصعب علينا رؤية الاخر ولو لبرهة خاطفة ، برهة لانملك في ان تكون جزءاً من هذا الوقت الذي يمر بنا دائما . تقول لي : ـ هل تراني كبيرة حقا ؟

ـ كلا ، بل انت ناضجة ، هل يعجبك هذا الوصف

من بين شرودها اسمع صوتها يأتيني :

ـ ناضجة . هاه . كلا ، اكاد اشيخ .

ثم تردف بحالة من غضب مفاجيء :

ـ انت لاتحبني ، ومع هذا نحن نلتقي غالبا .

ـ لماذا ترتدين هذه البلوزة دائما ؟

ـ وانت لماذا تصمت كثيرا ؟

من بين الاشجار تمرق في الجانب الاخر من الشارع سيارة مسرعة تترك وراءها فتيلا من غبار الطريق ،انتبه على صوت منبهها المرتفع ، كلانا ينهض ويتجه مع رفيقه دونما اشارة للمكان القادم .

ـ ٢ ـ

قال جدي : « وهكذا تبدأ الحكاية . بل كل حكاية لها ابتداء كما لها انتهاء ، تجد نفسك دائما وسط حكاية ما ، فمن الصعب عليك وانت الفتى الفض ان تحسم الامر أو تجد منفذا للهرب منها ، ولكن عليك ان انت لم تتعلم من كل حكاية ، ان تمضي ... وبعصاه الطويلة يخط على الارض الرطبة ، المبللة بمياه امطار سقطت منذ فترة قريبة ، يخط بعصاه ويشرد نحو لامكان ، لكني اعرف انه معي تماما ، فجأة يستدير ، يمسك بذراعي ويأخذني نحو الساقية . كان يعرف الى اين يقودني، واي شيء يمتنع فيه عن الكلام معي . ومع هذا كان يتحدث الي دائما ، ودائما كان يرفض ان يسود الصمت بيننا . « انت شبيه بها تماما ، فهي قد ولدتك على طبيعتها ،

لك سجاياها وملامحها ، حتى صوتك الهادىء الخافت يكاد يكون صوتها وهذه النظرة الثابتة المستقيمة في مداها ، هي نظرتها حين كانت صبية



وحين غدت في العشرين من عمرها، اقول لك الحق: عندما ودعتنا لم نكن ندري كيف سنواجه تلك النظرة الغريبة في عينيها ... مرة اخرى يستدير الي ويخزرني بامعان ، كأنه يستعيد بتأمله ذكريات واحداثا مرت به . ذكريات مست الان وجيب القلب : «ومع هذا فأنت لم ترها يابني ولم تعش في حضنها طويلا .

ـ ٣ ـ

قالت لي الفتاة : الى اين تمضي بي ، كنا نحاذي في سيرنا صفا طويلا من اشجار اليوكالبتوس وكنت اجيل النظر بالمارة من حولي ، بعضهم يخلفني وراءه وبعضهم الاخر يسبقني نحو الهدف .

قالت : المساء يهبط بسرعة ، وانت لاتدري الى اين تمضي بي .

اقول لها : سنقتعد الارض هنا ، او ندخل اي مكان تشائين .

ـ ليست لدي رغبة في شيء .

فضاء متناه يمتد امامنا ، لكنه فضاء تحجبه اشجار اليوكالبتوس وبسط من الحشائش وجمهرة الناس وهي تمر بنا ، حركة دائمة من السيارات وعربات النقل ، ومنذ برهة اخترقت دراجة بخارية ذلك الفضاء المعتم ، وتجاوزتها الى هناك ، وظل صوت محركها يترك صداه ، غير انه اصبح الان بعيدا عنا ، بعيدا بحيث لا يمكن لنا ان ندرك نقطة وصوله ، قالت :

ـ لماذا يندفعون بهذه السرعة الجنونية ؟

منذ قليل مرقت سيارة صغيرة من جنبنا ، بعد ان ضغط سائقها على المنبه في الطريق ، كنا نغوص بين اشجار عالية ونخوض وسط حشائش كثيفة ، قالت

ـ خذ يدي واخرجني الى النور .

قلت : سأحاول .

كانت يدها تلتف حولي وتلتصق بي شيئا فشيئا وها هو جسدي يلتصق بجذع شجرة ضخمة من اشجار الطريق ، وهي تتشبث بي تحاول الاتسقط :

ـ الارض تحت قدمي مبتلة بالمياه .

الا تحس بها ؟

ـ من هي الارض ؟

ـ كلا المياه .
ثمة حرارة دافئة تخترق الشجرة ، تخترقني ، واحس انفاسها اللاهثة تتصاعد وتتجه نحوي :
ـ تعالي من هنا ، سنصل الى الرصيف .
ـ انت غير متأكد .
ـ كلا ،هاهو ضوء السيارات ينير الشارع . انظري.
قالت : انا انظر اليك فقط .
صمت . لم اكن ادري ان اليابسة على مقربة شديدة منا. خطوتان وكنا نترك المياه ، لكن احذيتنا تنقعت بالبلل الرطب ويدها ماتزال عالقة بيدي ليس في ذهني بصيص امل في الوصول الى الرصيف ، لكني الان انفض عني ماعلق باطرافي من مياه، هي الاخرى تفعل مثلي ، وتحاول ان تخلص جسدها ، قدميها ، واطرافها ايضا مما علق بها من بلل .

ـ ٤ ـ

قال جدي : « كانت ابنتي الوحيدة ، تصور خمسة اولاد ، وبنت تأخر قدومها سبع سنوات ربما ، لاتدري اية فرحة غمرتنا ذلك اليوم ، حين ولدت جدتك فتاة ، اقمنا لها حفلا اشبه بالعرس ، الاقارب هيأوا القهوة، والاعمام نصبوا النار واشعلوها ثلاثة ايام متوالية للزائر الغريب والضيف القريب ، الغادي والقادم ، لمن هب الينا ومن غادرنا . ياحسرتي عليها ، ويافرحتي بها ذلك اليوم ، شبت وكبرت كانت هي سلوتي دون اخوتها ، الاولاد دائما يجدون من يساعدهم ، اما البنت فتبقى علينا تطرف لابيها . اتدري ماذا تعلمت ؟
قلت : ماذا تعلمت ياجدي ؟
قال جدي : سمعتها ذات يوم تغني ،
اجل تغني اغنية ، اقسم اني ماسمعت بها من قبل ، ترى كيف تعلمت الفتاة الغناء ؟ كيف تيسر لها ان تغني اغنية لم تتغن بها من قبل ؟ اتدري ماذا يعني ان تتغنى فتاة باغنية لاول مرة ؟
قلت : لست ادري ، ولكن ربما علمها احدما .
هز راسه وقال دون ان ينظر الي : « اجل هناك من علمها هذه الاغنية ولقنها كلماتها وحفظها اللحن » .
التفت الي وركز نظراته في عيني كأنه يريد ان يزف الى خبرا مفاجئا : « لقد كان ابوك اول من عرفت من الرجال واخرهم . انا لااريد ان اثقل عليك بالهم . لكني اراك حزينا وكلما مرت بك سحابة تذكرتها وتعيد علي ماورويته لك من حكايات عنها .
قلت : لاني لم أرها ولم ترعني ابدا .
قال جدي : على اية حال هكذا تنتهي الحكايات والبداية هي التي تقودك لسرها كما توصلك الى النهاية.
قلت : وانت لاتحزن لذكراها ؟
قال جدي : بلى اني احزن ، واحزن اكثر حين يخطرفي بالي ذلك المطر الغزير .

ضحك بمرارة وضرب المياه بعصاه ثم نهض واقفا: «صبت السماء مطرها منذ اول المساء حتى طلوع الشمس ، لم تكن شمسا بالمعنى ، بل خيوط صفراء ، وقبل ان يستيقظ احد جاءت امك بعد ان غادرت فراش ابيك وطرقت الباب علينا .. اتريد الصدق ؟
قلت بالتأكيد ياجدي .
قال جدي : « هذه المرة الاولى تأتي الي في الفجر وتوقظني . قالت : ابي ، تعال وانظر ،
قلت : انظر ماذا ياحبة عيني ؟
قالت : المياه . منذ ساعة شاهدت قطتنا تنقل افراخها نحو التل .
قلت : انت شاهدت القطة تنقل اولادها ؟
قالت : انا شاهدتها ياابي !.
قلت : جدي ، ماذا يعني هذا ؟
قال جدي : هذا يعني ان المطر سوف لاينقطع حتى اليوم السابع :
قلت مندهشا : اليوم السابع ؟
قال : هذا ما حدث بالفعل ، وبالفعل انتهى كل شيء بعد اليوم السابع .

ـ ٥ ـ

قالت الفتاة : الا تشعر بالبرد ؟
ـ وانت كيف تجدينه ؟
من بين اسنانها قالت : لقد جمدت عظامي .
كنا نخطو مسرعين ، فوق رصيف مليء بالحفر والعثرات ، كذلك كانت بعض المياه ترقد داخل الحفر والمجاري التي تصنعها الامطار ، وتترك بها اثرا تخطه حسب شدة سقوطها ... فجاة وضح ضوء خافت لمطعم اشبه بالقبو . قالت :
ـ تعال ندخل هذا المكان .
قادتني الى الداخل ، وخطواتي تتبع خطواتها المسرعة . كنا نتخذ مكاننا في الزاوية :
ـ هل تراني بوضوح ؟
ـ تقريبا .. وانت ؟
ـ لااراك الا قليلا جدا .
ـ كان صوتك ياتيني من بعيد !
قالت : ـ اطلب لنا شيئا دافئا نشربه !
من بين العتمة الساحبة ، بسبب اضواء المطعم الخافته تلمست يدها النحيفة بيدي ، وابقيتها مدة من الوقت .. كانت ملامح وجهها تتضح شيئا فشيئا . ولم يكن باستطاعتي ان اتصور كيف سيكون عليه هذا الوجه ، افلتت يدها من يدي ، ونهضت واقفة لتلقي معطفها فوق المقعد الخالي ، نثرت شعرها الطويل عيناها الواسعتان تكادان تخترقان العتمة وتركزان على جبهتي ، ولاح لي انها تقفز الان فوق هذه اللحظة نحو الخلف ، لتغدو طفلة او صبية في الرابعة عشرة من عمرها تجري وسط حقول شاسعة ، وكذلك اجري وراءها

انها لاتكف عن الركض وسط الحقول الخضراء ، تركض وصوت ضحكتها العنيفة تمتزج مع المطر الغزير المتساقط ترى الى اين تمضي بي ؟ لم اكن ادري . اسمع صوتها يناديني لكني افتقد التركيز على جهة الصوت . من اين يأتي صوتها الي ؟ من اين يأتي هذا النداء الغريب كأنه يولد من بين المطر المتساقط بغزارة ، مطر يجتاحني ويتجاوزني الى مكان . واظل الاحقها وانفاسي لاهثة ، يعلو صوتها ، وتتحول الحقول العريضة الواسعة ، الى كتلة من اصوات تتناثر ، وتجتمع دفعة واحدة لتصل الي .

افقت للتو . كانت يدها الرشيقة تحط فوق ذراعي
ـ لماذا تصمت ؟
ـ ماذا .. ؟ انت هنا ؟
ـ ماذا تقول ؟ اذن الى اين ذهبت ؟
ـ كم غيرك الضوء :
قالت ضاحكة : ـ انت مجنون ! هيا خذ طعامك .
ـ طعامي :
ـ بالطبع ، تصورتك نائماً .

كانت تأكل بنهم وشهية غريبتين . لم اتصورها تملك هذه الحيوية في الاقبال على الاشياء . ماالذي جعلها تنتفض وتلقي عنها غبار سنوات طويلة . كان بودي لو سألتها عن عمرها لان . في هذه اللحظة التي ارقبها فيها بصمت ، ولااملك الشجاعة في افتضاض كثافة السكون المخيم علينا . سكون لم يكن بليدا قط . انه اشبه بتلك الحالات النادرة التي يمر بها عاشقان .

لالكي يتحاوران مع بعضهما فقط ، بل يرعيان طفولة واحدة . طفولة نمت وكبرت وبددتها الايام . قالت :
ـ في التلفزيون . هل شاهدت فلم البارحة ؟
ـ اعتقد اني شاهدته .
ـ لماذا يظهرون الناس بهذه الحالة من البؤس
ـ فعلا ، كان الشاب يبدو بائسا ، ولكنه ليس بؤسا مبالغافيه .
ـ مهما يكن . الا تعتقده كان يدفع نفسه نحو الجنون ؟
ـ كلا . لم يكن امامه خيار غير الخمرة .
ـ لااحب هذه الحلول .
ـ لكنها ، تترصد الواحد ، حين يسقط من يده كل شيء .

جاء عامل المطعم ،ووضع قدحين كبيرين من الشاي، وانسحب بخفة . وبدات قبلي باحتسائه كان لصوتها نغمته الخاصة في التلذذ بالاشياء ، ورحت مثلها افعل من بين يديها الصغيرتين وهما يحتضنان قدح الشاي قالت : :

ـ كيف كانت النهاية ؟ الحقيقة لم استطع مواصلته حتى الاخير ؟
ـ فعلا فوجئت بها ؟
ـ من هي ؟
ـ النهاية .. لم تكن لصالح الشاب .. اعتقد انهم حرفوا القصة اذ كما تعلمين كانت الام امراة مضحية .
ـ اذن جعلوها لصالحهم في الفيلم .

صمت . بعد برهة قصيرة قالت الفتاة : هيا لننهض .
كانت قد ارتدت معطفها وحزمت حقيبتها ومثلها فعلت، بعد ان دفعت الحساب ، كانت خطاي تتبعها ،منذ فترة راودتها رغبة الذهاب بعد ان تدفأت واعادت انفاسها الى الهدوء واستردت مااستردته من رباطة الجأش . بالنسبة لي لم تكن لدي رغبة النهوض من المكان بل بدأت سورة من قلق تأخذني وتحيط بجلستي معه .

ما ان غادرنا المطعم الشتوي حتى اصحنا وسط الشارع المكتظ بالامطار والعتمة ، كانت ايدينا متلازمة بقوة ، قوة منحتني ثقة هائلة بعدم افتراقنا . نعم . فلو حدث وانفصلت ايدينا لبرهة واحدة فقط لاصبح من الصعب علي العثور عليها ، وجهي يتلقى ضربات متلاحقة من سيل الامطار : لاتخافي اني متمسك بك . قالت بذات النبرة الخائفة : التحم بي ، تعال اكثر ، بالصعوبة ماطلبت مني . الضباب يتكاثف مع المطر الغزير . وكلما اندفعت اليها اجد نفسي قد ابتعدت عنها خطوة او خطوتين ، حتى خامرني الشك باني قريب منها ، وانها قريبة مني ، واننا متلازمان ومتلاحمان كما طلبت . انني اتوهم انها لم تكن كذلك . يدي لم تكن معي . هذه اليد التي تمسك بها انفصلت عني ، وغدت قطعة جامدة ويابسة .ومن لجة المطر الغزير جاءني الصوت :اين انت؟ صرخت : ايـن انت ؟ !

لكن احدا لم يجب علي ، بل خيل الي ان صوتي يدور حولي ويلتف معي في كل الجهات « اين انت .. لم اسند جسدي الى الجدار بل قذفتني اليه كتلة من امطار قوية ، لم تمض لحظة واحدة حتى جاءني الصوت «ني قريبة منك اقترب » .

اندفعت كالمحموم احاول الوصول الى مصدر الصوت ، وقلت في نفسي ماهي الا لحظات واصل اليها، ومرت من امامي صورتها في المطعم الشتوي تأكل كأنها

صبية تتعلم كيف تتناول وجبتها امام عاشقها .«اقترب اكثر اني اقرب اليك من ذراعك ... كالمجنون اندفعت وسط الزقاق اخوض في المياه والارض المبتلة ، لست ادري كم مضى على هذه الامطار وهي تهبط .. لست ادري ان كانت السيول تنزل منذ يومين او ثلاثة ايام، وربما كان الاسبوع قد مضى والامطار لاتكف عن الهبوط وفجأة يرتطم جسدي عند الساحة الكبيرة بجدار ملحمة التماثيل النحاسية المعلقة في الفضاء ، وهناك فقط كان ضوء باهر يغرق المكان بنوره الشديد ، الضوء ينهمـــر علي ويدفعني الى الهدوء الغريب حيث التماثيل تمـــد اعناقها واذرعها الي ، حينما رفعت راسي الى الاعلـى قليلا كان ثمة جسد نحيف لرجل تجاوز الخمسين من العمر يقف امامي . لم افه بشيء لكن الرجل النحيف قال لي : ــ من انت ؟

ــ ماذا تريد منــي ؟

لاشيء . اني ابحث عن انيس في هذا الليل . حدقت به اكثر لم يكن ينظر الى بل كان يوجه بصره نحو البعيد ، نحو اللامكان وربما كانت عينـــــاه تتوجهان نحو نصب التماثيل المعلقة في الفضاء . قلت اقترب .

حين اقترب مني اكثر ايقنت انه لايبصر شيئا ابدا جلس بجانبي : هل لك ان تعطيني سيجارة ؟

اشعلت له احدى سجائري . اخذها منــي وراح يدخن بمتعة واضحة ، ولاح لي انه يغيب وينغمر داخل نفسه .. كان من الصعب علي ان احدثه بشيء فقـــد لفه صمت غريب .. صمت يطبق عليه فجأة ، ويغيب .

احمد خلف ١٩٧٦



وقت للرصاص

وقف يتأمل المكان بشيء من الانتباه ، كانت هناك نخلة عجفاء وجذع شجرة مجذوذ وبقايا عشب وسقيفة مهدمة . تحرك قليلا حين بدا له انه راى ظلالا تترنح ما بين السقيفة المهدمة وجذع الشجرة . كثف نظره بحيث يكون بمقدوره ان يستوعب المكان كله . وحين حاول ان يتقدم الى الامام قليلا جمد ويده تقبض دون ارادة على بندقيته . استطاع ان يرى الان فرسا حمراء ترفع قائمتيها الاماميتين وهي تصهل ثم تسقطانها الى الارض .

سحب البندقية واضعا اصبعه على الزناد وانحنى قريبا من تلة واطئة .

كانت الفرس تحفر بعنف بقوائمها التراب وثمة خنزير بري على مسافة قريبة منها جدا . كان يطاطىء حتى يكاد يمس التراب متحركا بجسده حركات متوازنة وبطيئة .

كان يبدو ان ايا من الفرس والخنزير يخشى ان يبدأ الهجوم ، رغم ان الفرس كانت في حالة استغزاز اكثر منها في حالة رعب . كانت اذناها الدقيقتان مشرعتين ، وعيناها السوداوان تتقدان بشراسة . كان جلدها مع ذوب الاشعة المنحسرة يبدو وكأنه مدهون بدهان داكن وكانت نهايات عظام الصدر والقوائم تبدو شديدة البروز من فرط توفز الجسد كله .

كان الخنزير يحتشد بضخامة جسده في مكانه وقد بدا جلده في الظلال رماديا قذرا وخصل شعر جسده تبدو مبتلة ، وثمة بقع صغيرة تغطي مساحات من جسده ما بين عنقه حتى فخذه القريب من مدى الرؤية . كانت ارجله الصغيرة تبدو وكأنه مدفونة في الارض ليس لقصرها فحسب وانما لمحاولاته المتكررة في ان يغرزها بقدر ما يستطيع في التراب .

وجه الرجل فوهة البندقية ازاء جسد الخنزير واصبعه على الزناد ثم لم يلبث ان غير اتجاه مرماه وان بقيت البندقية في حدود المساحة التي يتحرك فيها الخنزير والفرس معا .

كانت هناك زوبعة ترابية واطئة تعلو ما بين الفرس والخنزير تبدو في الضوء الخفيف اشبه بسحابة دخان ممزقة . وكانت كتل الزوبعة الترابية المتحللة من الاعلى تدوم على رأسي الفرس والخنزير ثم تتلاشى ببطء .

تجمعت الزوبعة مرة اخرى وبشكل اكثر كثافة بحيث غطت جسدي الفرس والخنزير ، وامحت الرؤية تماما .

ومرة اخرى يوجه الرجل فوهة البندقية الى

جسد الخنزير ثم يكف عن الضغط على الزناد .

كان الخنزير يتراجع قليلا الى الوراء ويستدير بجسده كله ويطعن الفرس من الوراء وحين تستدير رافعة قائمتيها الاماميتين يبتعد الخنزير قليلا الى الخلف وهو يحفر بارجله التراب .

كان الصهيل يتنامى مبحوحا بشكل واطيء وكانت صورة المشهد في عيني الرجل تبدو بطيئة اشبه بلعبة ، ولم تكن فوهة بندقيته بعيدة عن جسد الخنزير .

ومرة اخرى ينفذ الخنزير بسرعة من بين قوائم الفرس دون ان تطاله .

تعثرت الفرس قليلا وكبت في اللحظة التي دار فيها الخنزير دورته المألوفة . نهضت مرة اخرى ورفعت قائمتيها المنفرجتين والمنثنيتين ليقعى على التراب وهو وقتئذ لم يتراجع كما انه لم يستدر كالمعتاد وانما ظل في مكانه .

يستوي الان بوزه المدبب على التراب يبدو وكانه هاديء تماما .

امالت الفرس قليلا جسدها المعروق بحيث صارت قائمتاها الخلفيتان على مسافة قصيرة جدا من جسد الخنزير القابع ثم رفعتهما وهي تدلي بمؤخرتها الى التراب دون ان تكف عن صهيلها والقت بهما الى الارض . وفي التو كان الخنزير بين قوائم الفرس ، وكان يدق بطنها دقة واحدة ينفذ بعدها من مؤخرتها ومن بين قائمتيها لمنفرجتين والمنثنيتين ليقعى على التراب وهو يلهث .

كان ثمة جرح ينفتح في بطن الفرس ، وكان التراب المبعثر يخفي بقع الدم التي بدات الآن تنزف من بطن الفرس . كانت تترنح وقد بدت قوائمها مشلولة تماما رغم انها تبذل جهدا اشبه بالمستحيل .

يحرك الرجل بندقيته ويحني راسه عليها وتصير الفوهة حيث يكون جسد الخنزير ، ثم يرفع اصبعه عن الزناد ويمرر اصابعه على حديدها من غير ان يرفع عينيه عن المشهد ازاءه .

لم يكن الخنزير ينتظر اكثر من ذلك فاحتمل بجسده نحو عنقها المبتلة تماما ودقها دقتين فكبوا معا . ورغم ان الخنزير تدحرج مبتعدا قليلا عن جسدها الا انه جرر نفسه الى مسافة ما .

بدت الفرس وكأنها عاجزة عن الوقوف او حتى عن الحركة . كان جسدها مرميا على التراب . وكانت قوائمها متباعدة عن بعضها وهي تجهد في ان ترفع عنقها . وقت يمر ، تسكن الفرس رغم ان ثمة اختلاجا واضحا كان يبدو على جسدها كما كانت عيناها مفتوحتين على اتساعهما وان بدتا مطفأتين وثمة غشاوة شفيفة تغطيهما .

انسحب الخنزير ببط وهو يجرر احدى قدميه دون ان يستدير بجسده نحو الفرس . كانت مؤخرته الضخمة في مرمى فوهة البندقية وكان اصبع الرجل على الزناد وشيئا فشيئا يعم المكان هدوء قاحل ويسترخي الاصبع على الزناد وتنحني البندقية وتتجه الفوهة في الفراغ المغبر .

انحدر الخنزير نحو العشب ، وسمع صوت تكسر القصب وارتجاج الماء في المستنقع الى ان اختفى . في هذه اللحظة بالذات قدم شاب بين يديه بندقية . كان يركض باتجاه المكان نحو الفرس المرمية على التراب . وحين صار قريبا منها توقف . حدق فيها برهة ثم التفت الى المستنقع وقف ثمة يتابع بعينيه شيئا ما .

في تلك اللحظة لم يغادر الرجل مكانه مثلما لم تغادر البندقية يديه . كان ظهر الشاب على امتداد بصره .

ضغط الرجل في هدوء على الزناد فانطلقت رصاصة ثم رصاصة اخرى ترنح الشاب بعدها ثم هوى الى المستنقع تماما .

عندئذ غادر الرجل مكانه واقترب من الفرس .

كان تنفسها واضحا رغم بطئه . لم يتحرك فيها عضو . ظلت عيناها المطفأتان تحدقان فيه بهدوء

كانت هناك سعفتان خضراوان رغم الغبار ويبوسة بقية سعف النخلة العجفاء تنحنيان قريبا من غرة الفرس ، وثمة هواء خفيف يحركهما ببطء ، ويروح شعر عرف الفرس يهتز من جوانبه بهدوء .

كانت عيناها تضيقان رغم انهما ظلتا في عيني الرجل . وكانت السعفتان ما تزالان تتحركان بنفس البطء . وبعيدا عن المكان مع ارتفاع الارض عبر تضاريسها المجهولة كانت هناك طيور تحلق في بقع بعيدة . وكان المستنقع المائي يتضاءل شيئا فشيئا بالرغم من سيقان العشب والقصب ورائحة الطين .

محمد محفوظ عمر

هوامش وابعاد

زاع عقله تماما وهو يهوي الى اسفل ، قاطعا في ثوان قليلة المسافة الفاصلة بين اعلى (الحفرة) وقاعها المظلم العميق ، تراءت له الفتحة فوق راسه بعيدة . . بعيدة . . والدائرة التي تحيط به ضيقة ، تكاد تخنقه بهمجية ، وتحت قدميه تدبب الاحجار رؤوسها لتخز قدميه بعسر لايتيسر . . . فرفع يديه الطويلتين الى فضاء اطول وهتف بذهول :

■ يارب كل شيء . . اعطني ظهرا قويا ونفسا عميقا. ولم يكن هناك سوى صوته بالصدى يتراجع ، وانكفأ ينشج بحزن الاحقاب السحيقة ، وينسحق تحت معاول الواقع حتى النفس الاخير .

سمع ضجيجا مهولا . . فأدار بؤبؤى عينيه في محجريهما هلعا في الدائرة المحيطة به . . ورأى مجموعة من الاشباح دقيقة الاحجام ، يتقدمها قائد ، له راس ضخم . . ووجه مطموس الملامح ، يتوسطه شارب كث ، وقامة كالخيط الدقيق . . وحين اقتربت منه المجموعة . . استطاع ان يرى الاقدام الغليظة وهي تسير نحوه بخطوات منتظمة ، فأعتمد بظهره على جدار الدائرة ، يستند به ويحتمي ، وهو يستقبل زحفهم الحثيث ، يتقدمهم صراخ مهول . . ينبعث من اعلى ومن امام ومن اسفل . . وحين لمس وجه قائدهم الضخم يحتك بوجهه . . اغمض عينيه والرعب يهز اعماقه . . وشعر بضربات المطرقة على راسه ، وعندما فتح عينيه مرة ثانية . . عرف ان الاقدام الغليظة تجيد ايضا الهرب السريع،رفع رأسه الى اعلى،ورأى من الهوة الالعاب النارية في الخارج ، ترتفع وتهبط امام عينيه ، وهي تنث شظايا ملتهبة ملونة ، وفوارغ الكلمات تتساقط اليه في العمق . . . قشورها تتمرغ في التراب ، اما الباقيها فتهبط الى اعمق اعماقه ، تنهكه وتبعثره . . وجسمه يتجفجف كطائر ذبيح وسط عرس الاعراس المبهرجة .

استعاد نظراته المعلقة من اعلى ، فحومت حول وجهه هلاهل من روى مارقة كطلقات ملتهبة في ظلام ليل مكثف رهيب ، وتحسس صوته وهو يصرخ ، فتتداعى جدران الدائرة المحيطة به .

■ يا رب الارباب . . اعد طعم الحياة الى فمي المر ، وايقاع السعادة الى قلبي المكلوم واوجد للحقيقة قاعدة تسندها وتحميها .

ولكنه كان هناك . . يكرع الى جوفه كؤوس المرارة والعزلة ، ويصطدم بمذلة الرفض . . ويعانق بأنهزام كلمات راهبة في تمتمات هامسة حرورة .

مد يديه الى جدار الدائرة العميقة ، يتلمس مواضع يرتقي بها الى اعلى ، وهو يفرد قامته . . ولكن الهوة بعيدة . . بعيدة . . وجدار الدائرة مسطح ، والفشل يغطي كل شيء حوله . . فتهاوى الى اسفل . . راكعا . . يلهث بأنفاس قصيرة متلاحقة .

حين اعتلى سيارته الصغيرة يتهادى بها الى عرس الاعراس في الساحة الواسعة . . كان يرى في الطريق ،



عيونا كثيرة تتقافز امام ناظريه . . بعضها مألوف . . وبعضها مجهول . بعضها يطل من وجوه حزينة منكفئة . . واخرى . . من وجوه سعيدة تحمل شوارب كثة . . . وعند وصوله الى مكان الاحتفال ، لم يكن احد قد سبقه اليه . . غادر السيارة . . وسار خطوات معدودة الى الامام ، ووقف امام حافة (حفرة) صغيرة في الارض ، وهو يجيل الطرف في رقعة الارض الممتدة امامه . وفي آخر مدى يصل اليه نظره . . رأى سلسلة من الجبال تنتشر لمسافة بعيدة،وتطوق جزءا من ساحة الاحتفال المرتقب .. وقبل ان يأتي على نهاية سيجارته شعر بيد مجهولة تدفعه من الخلف بقوة .. والفى نفسه ينحدر مع الدفعة ، وتفقد ساقاه قدرة التحكم في الاتزان وشعر بحافة (الحفرة) تتسع وتحتويه في اعماقها الى اسفل . . . وفقد كل حواسه اثناء السقوط ، ولم يستعدها الا عندما ارتطمت قدماه بالقاع وهو يلهث .. ونبضات قلبه تتسارع بعنف المفاجأة .

ولكنه الان هنا . . . يمارس الواقع ، وينخر جدار الصمت بصوت مثلوم ، وحس معدوم ، .

تأكد له الاحتفال بدأ يكتمل ويصل الى ذروته . . وحين سمع الجلبة فوقه تتسع وتعلو ، والنيران الملونة تسامق السحاب اثناء اطلاقها ، الزغاريد المنطلقة تتواصل ولا تنقطع ، وتشكل مطارق ضخمة ، تهوى على رأسه ، وتضاعف كتل الظلام حول عينيه . . انتشر واقفا يعاود المحاولة بهمة نادرة . . وامل مندفع . . لكن الحقيقة باتت كاملة الضياع ، والاشياء اختلطت ببعضها . . وصارت كتلة شيء . . . ورفع رأسه الى اعلى . . . وهتف بصوت مذهل :

■ يامقتدر ياجبار .. احم الانسان من الانسان .

ولكن احدا لا يحمي احدا في دنيا اللهب المتصاعد، والشطط المحموم ، والظلام المحيط بدوائر الاشياء . وبقى هناك . . . يتحلب الصبر بشفتيه الظامئتين ، ويراعي النفس بالتأسي ، وينوح لوحده بدمع منهمر ساخن في ذات فجر مبهج ضحوك .. ويكابد الوحدة مأزوما ، ويلعق العلقم بخور وانتكاس .

لقد انهى كل اعماله في الصباح الباكر ، وهيأ نفسه لحضور عرس الاعراس البهيج .. بعد ان صلى لهذا اليوم طويلا ، وسبح حتى أعوج لسانه ، وحين حضر ، كانت الفرحة تغمر وجهه ، وترعش كل وجدانه ، ولكن اليد المجهولة طمست معالم الفرح . . . وزرعت مكانها الكآبة والضياع ... وجرى الفرح على بعد امتار قليلة فوق رأسه ، وفي جو مليء بالزغاريد الهازجة ، والصخب المبهرج . . وهو مركون على الهامش في (الحفرة) والف سيخ محمى يدمي وجهه . . ويطعن اعماقه بهمجية .. يتحمل متاعب القرن العشرين بفدائية لا تبارى ، ويتجمل بصبر الانبياء التقاة .

تمنى وهو يلهث ينكفىء ان يمسخه الله حشرة

حتى يزحف على جدار الدائرة المسطح الى اعلى . . وينطلق من هذا القبر الرهيب الى دنيا النور والحضارة . . ولكن للرفض ثقله في اقرار المصائر المستجدة .

عادت الاشباح من جديد برؤوسها الضخمة ، ووجوهها المطموسة ، وقاماتها الدقيقة ، وشواربها الكثة . . . تزحف من زاوية امامه ، يتقدمها قائدها ، والعويل المهول يصخب من كل مكان . وتغلغل الخوف داخله يطحن اعماقه اثناء التقدم الحثيث . . وصرخ بصوت متقهقر :

■ اطلقوا سراحي من هذا العذاب . . فأنا بريء . . . بريء .

ونعب الف غراب فوق راسه ■ لا . . لا . . . لا .

وتكرر احتكاك الوجه بالوجه ، وتوالت ضربات المطارق على راسه ، واغمض عينيه ، وتهالك راكعا على ركبتيه يلهث منهارا ، والفزع يدق اعماقه بشراسة وقسوة ... وحين فتح عينيه مرة اخرى .. كانت الاقدام المجيدة للسير المنظم قد اختفت من امامه ، تاركة بصماتها في كل زوايا دواخله .

مد يديه الى فضاء طويل ، وهتف بصوت باك :

■ هد هد هم يا ليل الازمان . . علمهم يا خالق الانسان ، بماسي العصر المعتم . . فانا بريء . . بريء .

ولكن احدا لا يسمع احدا في الاجواء المبهرجة الصاخبة . . . وكان عرس الاعراس . . . وكان هو هناك حقيقة تناويء الزيف والاوهام .

من حوله برزت رؤوس من شقوق ضيقة تضحك باسفاف ، واخرى تنادى صمت الايام . . رؤوس تناومت بلا مبالاة ، واخرى اطلت تتحفز للانقضاض الحاسم .. ولكن الطريق الى اعلى طويل .. طويل .. والضياع يبتلع الحقيقة ويزيفها ، وفوق كتفيه يحمل عبء السنين العابسة برضى لاحدود له .

عندما وقف امام حافة (الحفرة) كان الاطمئنان ينتشر في صدره وبعكس نفسه على وجهه ، ولم يحس باي شعور غريب مقبض .. كذاك الذي يستشعره عند قدوم الخطر ، كما انه لم يشعر بوقع خطوات خلفه . . . كان هادئا ، وكل شيء حوله كان كذلك ، ولكن اليد المجهولة الاثمة . . تسللت خفية وبخفة ودفعته الى العمق . . . . لا شك انها كانت يدا طويلة سحبت في الفضاء من مسافة بعيدة ، بحيث لم يتمكن من التنبه لها اثناء الاقتراب من ظهره .

وطوف بفكره طويلا يبحث عن صاحب اليد الحاقدة .

ذات يوم اكتسب عداوة زميل له في العمل بالبراءة كلها ، حين صحح له خطأ في النحو اثناء املائه رسالة لاحدى العلامات على الآلة الكاتبة ... وقبل ان يسترسل في الشرح .. راي وجهه يتحول الى قطعة لحم حمراء ، ولسانه تصاب بالشلك ... وبؤبؤى عينيه يتحركان وسط كأسين من الدم . . . ومرت فترة ملفمة بالحرج والاستياء،ثم سمعه يرد عليه بصوت غليظ غاضب :

■ ليتك تحافظ على مواعيد عملك . . مثل محافظتك على لغة المهزومين .

واستوقفه وهو يهم باجتياز الباب الى الخارج قائلا :

■ لا تنس . . . هنا الاخلاص قبل الكفاءة .

وفي يوم قبل يوم السقوط ، سأله بحقد داكن :

■ لماذا تستهويك عداوة الاخرين .

شيء واحد تأكد له بعد ذلك . . هو ان الزميل لم يعد يملي خطاباته الادارية امامه . ولكنه الان هنا حقيقة في البئر العميق ، ينفض غبار الحقد من راسه ، ويتجشأ الحزن الراكد في يوم عرس الاعراس البهيج .

رفع راسا حاسرا ويدين طويلتين الى فضاء اطول . . وصرخ :

■ يا واهب الجبروت والقوة ، انر البصائر ، ورقق القلوب .

ولكن الصرخات تذوب في حمى البهرجة ، وصخب الاعراس ، وتختلط اصوات التهليل والزغاريد المنطلقة، فتكون كتلة ضخمة من الضجيج المتكامل .

انجابت صور ، وحلت مكانها صور اخرى . . مليئة بالنيران الملونة ، ومع صعود كل طلقة ملتهبة وهبوطها . . . كان يرى جزءا من الجسم العدالة ينسلخ ويهوي معها فيصرخ مفجوعا :

■ يا رب العدالة . . . احسم العدالة .

فجأة . . انبثق من جانبه شبح كبير الراس ، مطموس الوجه ، بقامة دقيقة ، وشارب كث . . . وتبعه آخر ... وآخر ... وآخر ... ، وامتلأت الدائرة حوله، وشعر بانفاسه تضيق ، وبنفسه تضيع في غمرة الزحام، واختلاط الانفاس .. والقلق المبيد يدك اوصاله بتمكن وضراوة . ومن الهوة البعيدة اعلاه . . لمح وجها مألوفا يقترب من فوهة الحفرة ويركع محملقا في الاعماق ، فعاوده الامل المتململ ، يدغدغ احاسيسه المبعثرة فرفع يديه يحييه ويستنجد به،وخرج صوته غائرا متذبذبا.. ولكن الوجه المألوف لم يعد كذلك . . انعطف وجهه الى الخارج ، وتكامل واقفا . . وسار الى امام . . بعيدا عن عالم الراسفين في الاعماق ، ولمح على ظهره صورتي التنكر واللؤم القبيح .

وحضر نفسه لاحتكاك الوجوه وضرب المطارق بعينين مغمضتين ، وتراكضت الاقدام هاربة كالعادة بعد ذلك . . وتهالك على ركبتيه ينحب بصوت محتضر حزين .

وبقي هناك وحده عرضة للتنكر ولسكاكين الازدراء ، تطعنه وتدميه بجبروت ومهانة .

اليد المجهولة الحاقدة .. دفعته الى الاعماق ، وتركته في محنته ، يعترك مع الاهوال والمخاوف ..

وعلى مقربة منه يجري الاحتفـال ، ويعم الحبـور ، وترقص السعادة فوق الوجوه ، وداخل الصدور .

اراح راسه على جدار الدائرة ، وهو يسحب نفسا عميقا من داخله ، ويزفره الى الخارج عبر انفه . . . وقبل ان يغمض عينيه . . نفرت دمعة وافترشت وجنته اليسرى . . ثم تناسلت وكونت خيوطا من نقط متعاقبة ساخنة ، وسمع نشيجه يختلط بزغاريد عرس الاعراس. وعبر الافق المضبب . . راي المسيح يصلب من جديد ، واطفالا عراة تطحنهم قنابل العدوان .. والف تقـي يمرغون جباههم في فضاء وسيع ، يستنجدون المغفرة والهداية . . . وهتف مع الهاتفين بصوت مشروخ :

■ يارب كل شيء ... انفث في الحنايا الحـان السماء .

ولكن اليد المجهولة اللعينة دفعته بلوم . . كأنها تعتق كل حقد السنين المتراكم في داخلها في تلك الدفعة الخفية المجرمة .

قبل شراء سيارته الصغيرة . . ركب (الباص) من منطقة عمله الى مقر سكنه .. ولم يتنبه لاحد من الركاب الا حين توقف (الباص) واخذ يلفظهم من جوفه واحدا اثر آخر . . ولحظ عيني رجل مسلطتين عليه بنظرات ضارية حاقدة . . فأهتز في مقعده بعنف والارتباك يعصف براسه ، ولكنه لم يره بعد هذه المرة مطلقا ... ولم تنمح تلك النظرات من عينيه او ذهنه . ولكن مهما يكن الامر .. فلا يعقل ان يمد له تلك اليد اللئيمة ويدفعه الى مهاوى الهلاك والاهوال .

اسقط راسه بين يديه ، وتمنى ان تنبع المياه من تحته في البئر الناضبة الى اعلـى . . الى اعلـى . . وترفعه معها حتى الحافة المشئومة ، لينطلق من السجن العسير ، ولكنه ليس نبيا يضـرب الارض بيده . . فتتدافع المياه من بين اصابعه .. وعصر المعجـزات الغيبية قد انتهى ولا عاصم اليوم من امر جرى في غفلة من الزمن اللئيم .

ارتفعت اصوات الزغاريد المدوية . . ورددت الطبول ايقاعها الشعبي الراقص ،فتخيل المحتفلين فوقه في قمة الابتهاج ... وراي من الهـوة النيـران الملونة ترتفع وتهبط ، والبيارق المشرعة المرتعشة بالايـدي المتشنجة تهتز وتتمايل . . تظهر وتغيب . . وصلصلتها المنغمة تصاحب حركاتها .

وهو هنا في القاع العميق . . . مستهدف لغضب الاشباح وضربات المطارق ، ومهانة التجاهل المقبض .. ونزيل سجن لا استئناف له .

لقد اصبح للثواني أنياب قاطعة ، تفرى اعصابه الكليلة ، وتكر بتباطؤ متآمر .. واحلامه مشنوقة فـي سقف المجهول الازلي . . تسيجه الموانع اليومية . . وترسم على وجهه المقطب ابتسامة حزينة مهينة . . وكان يحلم بأيام وردية في يوم عـرس الاعـراس . .

ولكن .. فجأة .. شعر بالدفعة الخفيفة ، وبالزلزال يهز كل شيء حوله ، واصبح هنا في القاع المظلم العميق، يجتر الالام . . ويرقب ويتمزق حتى العظم .

ابدا الظلام يزحف بمهل على ساحة الاحتفـال الواسعة ، وانتشرت طيوب المساء المنعشة في الارجاء المترمية .. تغسل عرق النهار وتؤذن بنهاية لصخبه ، وبهجعة قصيرة تخلد فيها الاجساد الى الهدوء الاستكانة، وبدات الايدي تخفف من ضرب الطبول ، والاصـوات الزاعقة تتراجع الى حناجرها متعبة مبحوحة . . وشعر بالخوف يملا نفسـه . . وكلما خفت صوت او استكان طبل الى الصمت ، يشعر بالوحشة تطبق على كل انفاسه وتشتتها .

الظلام اكتمل انتشاره .. والمحتفلـون يغادرون الساحة فرادى وجماعات ، والهدوء بكل ثقله المميت يضاعف عذابه .. والهوة فوق راسه تضيق وتضيـق وتشاكل خرم الابرة. ومن حوله بدات حشرات المساء تسعى ..والاشباح تتناسل برؤوسها الضخمة ، ووجوههـا المطموسة ، وشواربها الكثة . . وهي تنظم صفوفها للهجوم الكاسح ، فدب الرعب في نفسه . . وتماسك وهو يطلق آخر صيحة رجاء محملقا في الهوة المظلمة :

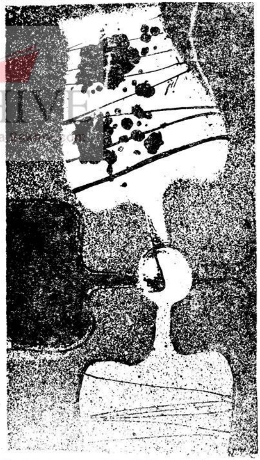
■ يا من اعدت لأيوب صحته وماله .. وانقـذت يونس من بطن الحوت . . واخرجت يوسف من سجنه.. انقذني من بئر الاهوال .

ضاقت الدائرة بالصوت المدوى ، ولكنه لا يتجاوزها الى اعلى . وراى بوجه اسيف يدا مجهولة تمتد فوق الهوة ... ثم رآها تتضخم وتحجب الرؤية عن الخارج، وتطبق على الفوهة باصقة مزيدا من الظلام الى اسفل، وبدا يشعر بدبيب الحشرات فوق جسده المتهالـك ، وبأقتراب الاشباح من وجهه .. فأغمض عينيـه ، واستمر الاحتكاك ، وتوالت ضربات المطارق على رأسه.. فتهادى راكعا على ركبتيه . . واقعي يبكي بجنون .

عـدن

محمد الصالح عز الله

المصاصة



حاول مرارا معرفة بداية المرض ، لكن بدون جدوى، كلما ركز تفكيره حول هاته النقطة وجد نفسه يدور في حلقة مفرغة ، كل ما حوله ساكن هادىء الا حركة آلات تنتهي الى مسمعيه من الغرفة المجاورة ، الظلام يغمر الغرفة .

لماذا هو مريض الى هذا الحد ؟ . يشعر بامتعاض داخلي . .يمرر يده بامعان على جميع أعضاء جسمه ، لا شيء ، لا تلامس شيئا .. ربما حشرات صغيرة تتجول في جسمه، حشرات لا تشعر بها حاسة اللمس— هذا يعود الى — المرض طبعا — يشعل الضوء ليقبض على تلك الحشرات المتلصصة ، يأتيه صوت من بعيد ، من الغرفة المجاورة :

« لا تحاول مرة أخرى اشعال الضوء ، احترم اجراءات الطبيب ، الطبيب يقرر ان الضوء يفسد ما انجزه في سنوات لكشف المرض » .

يطفأ الضوء تلقائيا ، يتحسس المريض سماعة التلفون : آلو آلو : يأتيه الصوت من بعيد ، صوت نسائي رقيق « نم ياحبيبي ، لاتقلق نفسك ، أنت متعب . يجب ان تنام . أعصابك في حاجة الى الراحة» يقاطعها : آلو آلو .

— ماذا تريد يا عزيزي ؟ .

— **الآلام تزداد ، نادي الطبيب .**

— نم يا حبيبي ، لا تهتم الآن آلامك ، المهم ان تنام، تناسى الالم . تناس الالم ياحبيبي .

يضع سماعة التيلفون ، يمد يده بتعب بالغ الى كتاب ضخم ، مجلد بغلاف احمر جذاب ، أهداه له صديق بمناسبة زيارته للمرة الاولى . يحلو له ان يقرأ وهو في الظلام .

« المجلدات موضوعة بجانبك فوق المنضدة ، فيها موضوعات طريفة ومسلية ، اترك الكتاب الاحمر ، فهو يؤثر على صحتك » .

تلاشى الصوت القادم من الفرفة المجاورة . سكنت الحركات . حملق في سقف الغرفة لم ير شيئا .

ـ يجب ان اغير هذا المكان ، صحتي تزداد سوءا .

انتقلت ذاكرتهعبر اماكن،كثيرة،صور مبهمة غامضة يكتنفها ضباب ... لم تستقر على شيء يذكر . تراجع عن فكرته ، حاول ان ينام . ان ينسى نفسه لحظات .. حمل مجلة مصورة ، استقرت عيناه على صورة .

« الصورة التي امامك تمثل الدكتور هالبرت وهو يستقبل مرضاه الجدد »

شهرة كبيرة نالها الدكتور هالبرت .. انتقلت عيناه الى **اسفل الصورة** .

« **هالبرت اشهر** طبيب في العالم ، يعالج المرض **بأشعة اكس غير المرئية** ، طريقة فريدة من نوعها في معالجة المرض » .

وضع المجلة على المنضدة ، سمح لذاكرته ان تفلسف **هذه العبارات** .

بداية المرض لا يعرفها ، كل ما يعرف انه في وقت ما كانت بقع سوداء تنتشــــر في جميــــع انحـــــاء جســــمه ، **تظهــــــر** بوضـــــوح امـــــا الآن **فقد اصبحت في** وضع معاكس ، الدكتور هالبرت يقول **انها خطوة** اولية في معالجة المرض . الحبيبات تكون في مأمن من المؤثرات الخارجية .

الالم لم يتغير ، كان على الاقل في وقت مضى يمني نفسه بفرح كاذب بأن بعض البقع والحبيبات في طريقها الى الزوال ، اما الآن فليس بوسعه ان يراها عندما يزداد الألم يشعر ان اعضاء جسمه تعوي بالتساوي والبقع السوداء تزداد كبرا ، رؤوسها تفوص اكثر في الداخل، لكن هالبرت يقول انها طريقة اولية لمعالجة المرض ! .

تململ في فراشه ، المصاصة منتصبة امامه هذا هو وضعها . يقولون انها كانت موجـودة قبل مجـيء هالبرت . كل ما في الامر ادخلت عليها بعض التقنيات : يومها اقاموا لنا حفلا ساهرا ممتعا ـ قدموا لنا مأكولات شهية وشرحوا لنا طريقة العلاج الجديدة .

نسيت ان اقول لكم بأن العزف بشكل دائري اما وكيف توصلت الى ذلك فشيء بسيط .

في وقت ما ، بعد ما تنتهي الاجراءات المدرجة في جدول الاعمال ، تنسحب المصاصات من اجسامنا لتأخذ مكانها المعتاد ! ترعانا في هدوء ! تفسح المجال للمرحلة الثانية :

خاصا بالمرض ارى منه كل الغرف ، الغرف كلها متشابهة لو رصفناها جنبا الى جنب تكونت لدينا دائرة مغلقة ، وفعلا هي تكون دائرة مغلقة ، في الاعلى غرفة الدكتور هالبرت ، لا استطيع ان اتصور موقعها بالضبط ، لكننا جميعا نشعر بأنها في الاعلى ، في وضع يمكن الدكتــور هالبرت من مراقبتنا بهدوء خوفا من ان تحدث لاحدنا نوبة عصبية .

كل شيء يسير وفق خطط مدروسة ، حتى طريقة الاتصال تدربنا عليها كثيرا ، اتقناها جيدا .

نضغط على زر ابيض وننتظر الاشارة الخضراء ، بعدها نضغط على رقم غرفة المريض الذي نريد مكالمته ، فيتم الاتصال ، بهذه الطريقة يمكن لنا ان نتناقش مع بعضنا مثنى ـ مثنى حتى تنتهي المدة المقررة يتوقف الاتصال ، يأتي دور هالبرت ليقدم لنا محاضرة السهرة محاضرة مسلية وطريقة تبدأ بقطعة موسيقية هادئة ترفق برقصاتشتى تقومبهافتياتحسان انصاف عرايا ثمعرايا ـ المحاضرة مغرية وجذابة تشد انتباهنا جميعا ننســى خلا لها آلامنا ، لا نفكر في شيء آخر . تنتهي السهرة كما تبدأ بقطعة موسيقية ، والغريب في الامر اني انام دائمـا قبل انتهاء القطعة ، احاول مرارا ان ابقى حتى النهاية ، لكن محاولاتي جميعها باءت بالفشل ، الاغرب من ذلـك اني لم افاتح اصدقائي ـ اقصد المرضى ـ في الموضوع .

اغتنمت فرصة غياب الدكتور هالبرت وقرات في الكتاب الاحمر خبرا علميا لفت انتباهي ، الخبر يقول باكتشاف طريقة لتنويم المرضى ـ تسمى بطريقة التنويم المغناطيسي وقرات كلاما كثيرا استثارني ، اصبحــت المجلات الموضوعة في الدرج لا تستهويني رغم جمالهـا وجاذبيتها ، فكرت في وسيلة لاخماد الصوت الانثوي الذي طالما حذرني من قراءة الكتاب الاحمر ، حـدث مرة ان وضعت الكتاب فوق مصدر الصوت بعد اشارة التحذير فانقطع الصوت ، انتظر لحظة عله يعود من جديد لكن شيئا من هذا لم يحدث ، غمرني فرح كبير ، حاولت ان اقوم بتجربة اخرى لارى هل يعود صوت التحذير من جديد .

وقفت فوق السرير حتى لامست المصاصة المقوسة ، تفحصتها باهتمام ، خطر لي ان اجذبها بقوة لارى ماذا يحدث ثم سرعان ما عدلت عن الفكرة ، لم يحدث شيء يذكر .

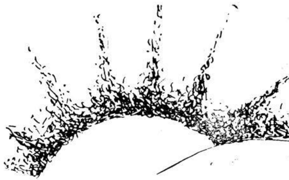
تمددت فوق السرير لحظات ، نسيت كل ما يربطني بهالبرت ، شعرت بارتياح لم اعهده من قبل ، لكن رغبة مطالعة الكتاب الاحمر عاودتني من جديد .

لابد من وضع شيء ما مكان الكتاب .

فتشت في ملابسي القديمة حتى وقع بصري على منديل بال ، إمتدت بي الذكرى الى عهد بعيد ، هه ، يا للسخافة حتى هذا المنديل كدت انســاه انه الشيء الوحيد الذي ورثه ابي عن جدي ، وورثته انا الآخر عن ابي ،قبلت المنديل : .

سيكون لي خير معين في شدتي .

وضعته مكان الكتاب . تراءت لي من خلال النافذة الاشجار وهي تتراقص .تلك الاشجار التي حجبت عنا





نور الشمس تمنيت لو هب عليها اعصار ، لو اجتاحها سيل ، لقد كرهت النور الاصطناعي ، تمددت فوق السرير قرات صفحات عديدة من الكتاب ، توقفت لحظة واغمضت عيني بعد ما وضعت يدي على قفاي لا سترجع ما تجمع لدي من افكار ، انتقلت ذاكرتي الى أشياء الغرفة الجامدة : ــ لابد ان احدث تغييرا في تصفيف الغرفة .

خطر لي ان اجعل وضع السرير بعيدا عن المصاصة ثم أقص بعض الاغصان لتسمح لأشعة الشمس بالدخول. أشياء بسيطة يمكن تنفيذها ، او على الاقل الاهتداء الى طريقة تغييرها . بقي شيء واحد لم استطع تصوره هو غرفة الدكتور هالبرت ، كل ما توصلت اليه انها في مكان مرتفع وان المصاصات جميعها تلتقي في نقطة واحدة تنطلق مقوسة من الزاوية الامامية اليسرى لكل غرفة ، شبكة شرايين وشعيرات تنتهي كلها الى القلب ، قفزت من السرير مشيت في أرجاء الغرفة ، اصطدمت انامل بكومة المجلات المصورة تصفحت بعضها صور جذابة تعليقات سخيفة ، هذه المرة لم يأت الصوت كالعادة ، رميت بها من النافذة ، جلست على الارض بوضعيات مختلفة ، لم أشعر بمرور الوقت ولا برغبة الى النوم .

نقيق الضفادع في الخارج يعزف لحنا ممتعا ، تعالى صياح الديكة وانا ما زلت قابعا في ركن من اركان الغرفة اطالع ، اغني واضحك ، تعالت ضحكاتي حينما بدات المصاصة تعمل في هدوء في الفراغ : ــ مسكينة الآلة ، تعمل عملها بانتظام وجد لا تعرف الخداع . شعاع من الشمس تسلل في هدوء الى الغرفة وانبسط على المصاصة . .

قفزت من مكاني ، تعلقت بالمصاصة ، تساقطت قطرات دم سوداء ثم بدات تكبر وتتسع حتى كادت تغمر الغرفة .

ارتفعت ابراق الانذار وصوت هالبرت يقول :

« شددوا المراقبة لقد وقع ما لم يكن في الحسبان »

تسللت من النافذة وتركت أشعة الشمس تراقب دوائر الدم في هدوء .

الجـزائر

رجل اسمه ديرموش

قصة مارسيل ايميه

ترجمة صادق باخان

ازهق روح اسرة ، من ثلاثة افراد ، ثم انسل حاملاً معه صندوق الموسيقى الـذي شغف به فترة طويلة من الزمن .

كانت خطبة النائب العام ، السـيد « ليبون » الحماسية ، نافلة ، وخطبة الدفاع السيد «بريدون»، لا مجدية ، ادين المتهم بالاجتماع : على ان تقع رقبته .. ولم يبد اي شخص لا في المحكمة ولا خارجها أية عاطفة فيها ظل من الرثاء والاسف عليه .. كان السجين ذا منكبين جسيمين ، وعنق شبيه بعنق ثور ووجه مسطح ضخم ، لا جبهة له ، وعينين كابيتين ، كان اثنـــاء المحاكمة ، يقتعد ، لا تند عنه أيما حركة ، مصطبة، وتخلو قسمات وجهه من أية تعابير كما لو انه في غفلة عما يجري من حوله .

قال القاضي : « ديرموش » ، هل انت آسف لما اقترفته يداك ؟

اجاب «ديرموش» : ـــ من ناحية اجل ، ومن ناحية اخرى . لا ... انني آسف دون أن أكون آ . سفاً .

ـــ علل للمحكمة .. ماذا تقصد من كلامك هـذا ؟ الست نادماً ؟

ـــ لست افهم ياسيدي القاضي .

ـــ الندم .. افلا تفهم معنى الندم ؟ .. هيا الم تفكر بضحاياك وتعاني شيئاً من وخز الضمير ؟

ـــ لا ، ياسيدي اني بخير .

كانت الفترة الوحيدة التي اظهر فيها «ديرموش» شيئاً من الاهتمام اثناء المحاكمة هو حين عرض النائب العام للمحكمة صندوق الموسيقى ، واخذ وهو يتوكـأ على الحاجز يركز انظاره عليه ، واذ نصبه كاتب المحكمة وهيأ لازمته الموسيقية ندت عند ذاك عن وجه السجين الابله ابتسامة فيها شيء من النبل والوداعة .

القي « ديرموش » وهو ينتظر تنفيذ الحكم فيه ، في زنزانة المحكومين عليهم بالاعدام ، وبين جدرانها اخذ يقبع بكل صبر .. لم يكن يكلم السجانين الذين كانوا يجيئون اليه ، وحين كانوا يوجهون اليه حديثاً ما كان يجيبهم بشيء من التهذيب .. كان ينفق اوقات التريض وهو يترنم باللازمة الموسيقية الاخاذة ، تلك التي دفعته الى اقتراف جريمته ، غير انه كان مبتلياً بذاكرة ضعيفة، ولعل عذاب عدم تذكره اللحن هو الذي دفعه الى اقتحام دارة اصحاب العقارات التافهين في « نوجين ـــ سور مارن » وكان في الدارة امراتان وعمهما المقرور الـذي كان يحمل وسام جوقة الشرف . وكانت الاخت الكبرى،

مرة في كل اسبوع ، في الاحد ، وبعد وجبة الغذاء ، تعبيء صندوق ـ الموسيقى ، وكانت نافذة حجرة الطعام في الجو القائض ، تظل مفتوحة ، وكان «ديرموش» لثلاث سنوات خلت قد ألف مواسم صيف فيها شيء من السحر ، وكان بعد ان يزحف بازاء الحائط يصغي الى اللحن بحيث كان يحاول طوال بقية ايام الاسبوع استعادة اللحن برمته ، وكان العم المقرور ، مع اطلالة الخريف ، يوصد النوافذ ، وبذلك كان صندوق الموسيقى يصبح ملك اصحاب العقارات التافهين لوحدهم ، ثلاث سنوات انفقها « ديرموش » في الشارع وكابد خلالها الاشهر الطويلة بكل كآبتها دون ان يستمع للموسيقى . واخذت اللازمة تنسل شيئا فشيئا عن ذاكرته ، وكل ما بقي له ، في نهاية فصل الشتاء ، هو توق فارغ ... وفي السنة الرابعة لم يعد يطيق فكرة الانفصال عن الموسيقى .. وذات ليلة تمكن من دخول الدارة ، وفي الصباح التالي ، عثر عليه البوليس وهو منهمك لصق الجثث الثلاث ، يصغي للاغنية المنبعثة من صندوق الموسيقى ، وصار يحفظ اللحن عن ظهر قلبه ، ولكن قبل المحاكمة ، اخذ اللحن يتبدد عن ذاكرته واليوم وهو قابع في زنازنة الموت أخذ يتثبت بنبذة من اللحن ،تلك النبذة التي استعادها في المحكمة والتي طفق يشك شيئاً فشيئاً فيها ، دنغ .. دنغ .. دنغ .. كان المدان يترنم بهذا الايقاع الرتيب من الصباح حتى هبوط الليل.

جاء قسيس السجن لزيارة « ديرموش » ووجده نموذجاً لحسن السلوك ، وكان يأمل بعقد اتفاق مع هذا التعس بكل يسر ، وكان « ديرموش » طيعاً مثل شجرة ، يستمع اليه لكن لا في اجاباته المتقضبة ولا في هدوئه ، كان بوسعه اكتشاف اي دليل على انه كان مكترثاً بمسألة خلاص روحه .

وذات يوم من ايام شهر كانون الاول اذ اخذ القسيس يتحدث اليه عن العذراء والملائكة خيل اليه انه رأى في عينيه الكابيتين ضوّاً ، ولكنه كان من الضآلة بحيث لم يكن متيقناً منه وفي نهاية المقابلة ، سأله « ديرموش » :

— والمسيح الصغير ، اما يزال حياً ؟

لم يتردد القسيس ، وطبيعي كان ينبغي عليه ان يخبره ان المسيح الصغير كان قد خاض حياته الدنيوية وانه بعد ان مات على الصليب وهو في الثالثة والثلاثين من عمره ، لم يكن ممكناً التحدث عنه بكونه مايزال حياً ، وكان « ديرموش » ذا جمجمة صلبة وكان من العسير عليه ان يفقه مثل هذه الامور ، وكانت قصة المسيح الصغير سهلة له ولعلها قد تفتح عينيه على الحقائق المقدسة ، ثم اخذ القسيس يخبره كيف ان (ابن الله) قد اختار ان يولد في اصطبل بين ثور وحمار.

— انت تفهم يا « ديرموش » فقد جاء ليقيم بين الفقراء ويساعدهم ، وكان من الممكن ان يختار ان



يولد في سجن ما وبين اكثر الرجال بؤساً .

ـــ اني افهم ياابت ـ تقصد ان المسيح الصغير كان سيبتهج لوانه ولد هنا في زنزانتي ولكنه ماكان يرغب بالمجيء الى هذا العالم في منزل لاصحاب العقارات .

رد القسيس عليه بايماءة من راسه .

ولم يكن من الممكن دحض منطق « ديرموش » وكان في الواقع منسجما وبشيء من الصميمية مع قضيته ، غير ان منطقه لم يدفعه للندم ، وبعد ان حظي القسيس بايماءة لاهي بالايجاب ولا هي بالنفي قفز الى قصة المجوس الثلاثة ومجزرة الابرياء والهروب الى مصر واخبره في نهاية المطاف كيف ان المسيح وبعد ان نما ذقنه مات بين لصين مصلوباً وكيف ان الناس جميعهم باستطاعتهم دخول ابواب الفردوس .

ـــ فكر بهذا يا « ديرموش » ان روح اللص الطيب كانت بلا ريب اول الارواح على وجه البسيطة التي دخلت الفردوس ، وليس هذا بمحض الصدفة ، انما لان الله ، شاء من كل خاطيء ان ينال النعمة الالهية ، وبالنسبة لله ، ان اعظم الجرائم هي محض احداث في الحياة الدنيويه .

ولفترة من الوقت تبين ان « ديرموش » لم يكن يفقه من كلام القسيس شيئاً ما ، ولاحت له قصة اللص الطيب على جانب من الغموض شان غموض معجزة الخبز والسمك .

ـــ تلك اذن كانت الطريقة التي رجع بها المسيح الصغير الى اصطبله ؟ .

بالنسبة له لم يكن ثمة شيء آخر سوى المسيح الصغير ، وبعد ان غادر القسيس الزنزانة اخذ يتأمل من ان هذا المجرم لم يكن ، شأن اي طفل ، يعي شيئاً على الاطلاق واخذت تستبد به شكوك من ان « ديرموش » لايمكن ان يحمل مسؤولية جريرته ، وجعل يصلي طالبا من الله ان يشمله برحمته .

ـــ ان له روح طفل حلت في جسد سائق شاحنة ، لقد قتل ثلاثة كهول دون قصد الاساءة اليهم ، وبنفس الطريقة كما يخلع طفل ما اطراف دميته ، انه طفل لايدري مقدار قوته ، طفل يائس ، والدليل على ذلك ايمانه بالمسيح الصغير .

بعد مضي ايام ، قام القسيس بزيارة اخرى للميدان ، وسأل الحراس الذين رافقوه لفتح الابواب .

ـــ هل هذا صاحبنا الذي يغني ؟

كان بوسعهم سماع ، صوت « ديرموش » المفعم بالنشاط وهو ينشد وينشد : / دنغ .. دنغ ..دنغ ،

ـــ طوال النهار ما انفك يردد هذا الايقاع الجحيمي:

دنغ .. دنغ .. دنغ ليته يشبه شيئاً ما .

هذا اللاكتراث من جانب المدان الذي لم يضع خطوته نحو السماء بعد ، لم يقلق القسيس ووجوده في وضع اكثر حيوية من ذى قبل ، وكان وجهه الفظ قد اكتسب شيئاً من الوداعة والحيوية ، وكان نور على شيء من البهجة يأتلق من خلف اجفانه المشقوقة ، ولفترة جعل يبادله الحديث .

ـــ كيف هو حال الطقس في الخارج يا ابت ؟

ـــ ماذا يضير ، لن يعيق المسيح ، وهو لن يزعجه .

واخذ القسيس يعيد على مسمع « ديرموش » شفقة الله المقدسة ، وبركة الندم ، لكن المدان كان بعد كل جملة يقاطعه ليسأله عن المسيح الصغير ، وتبين ان استشاراته لم تفض الى اي شيء البته .

ـــ هل يعرف المسيح الصغير كل واحد في هذا العالم ؟ هل تؤمن ان المسيح وهو في الفردوس لديه كل الكلام ؟ برايك ياابت ، هل يحب المسيح الموسيقى ؟

واذا كان القسيس يتأهب للخروج ، وضع المدان بين يده قصاصة مطوية اربع طيات وقال له بشيء من الابتسام :

ـــ هذه رسالتي للمسيح الصغير .

تناول القسيس الرسالة منه ، وبعد هنيهة جعل يقرأ مضمونها :

((عزيزي المسيح الصغير :

اكتب اليك من اجل ان تقدم لي خدمة اسمي « ديرموش » ، وها ان عيد الميلاد مقبل واعرف انك لست غاضباً مني لانني قتلت اولئك الكهول ، غريبي الاطوار فاولئك التافهون ما كانوا يسمحون لك ان تولد في منزلهم ، اني لااطالب بشيء الانني ما البث ان يحز عنقي ، ولكن الشيء الذي ارغب فيه هو حين اصعد الى السماء اريد منك تعيد لي صندوق الموسيقى ، واني سلفاً اقدم لك شكري .

وامل انك في اتم عافية))

ـ ديرموش ـ

صعق القسيس من مضمون الرسالة والتي اباتت بشكل يخلو من اية درجة كان المدان فيها يمنأى عن الندم .

ـــ بالطبع انه برىء ، فليست له معرفة اكثر من معرفة طفل عن الخير والشر وهذه الثقة التي يضعها في المسيح الصغيردليل على اخلاصه الطفولي ، ولكن حين يمثل امام المحكمة وهو يحمل وزر ثلاث ضحايا فوق ضميره ودون ان يحس بوخز الندم فحتى الله ليس بقادر ان يصنع شيئاً من اجله .

ومع ذلك فان له روحا صغيرة ، نقية ، مثل نقاء مياه الينابيع .

في تلك الامسية توجه القسيس نحو كنيسة السجن وبعد ان تلا صلاته من اجل ديرموش وضع الرسالة في مهد المسيح الصغير .

مع اطلالة فجر ٢٤ كانون الاول دخل جماعة

من المتانقين يصحبهم امر السجن الى زنزانة المدان ، ... كانت عيونهم ماتزال ناعسة ، كروش تبعث على الغثيان ، ولم يكونوا قادرين على حبس تثاؤبهم ، توقفوا على مبعدة السرير وحاولوا وسط الضوء الكابي تمييز هيئة الجسد من تحت البطانية .. تحرك ـ الشرشف ببطء وانبعثت من السرير صرخة فيها شيء من الكآبة ، ثم تملكت النائب العام ، السيد ليبون ، قشعريرة سرت في عموده الفقري . واخذ آمر السجن ينتف ربطة عنقه السوداء ثم ابتعد شيئاً عن الجماعة ، اطرق برأسه وسوى من هندامه ساحباً للخلف منكبيه شابكاً يديه فوق كرشه ثم أخذ يتكلم بشيء من اللهجة المسرحية .

ـــ ديرموش ، كن شجاعاً ، طلبك للعفو رفض .

صرخة أقوى واكثر اصراراً من سابقتها ردت عليه ، ولم يتزحزح ديرموش من موضعه ، وكان يبدو مقمطاً تماماً دون ان يلوح على الشرشف شيء ما .

قال السجان : ـ هيا ياديرموش لاتجعلنا نتأخر ، مرة واحدة في حياتك اظهر شيئاً من الاحترام ، تقدم أمر السجن ليوقظ المدان وانحنى فوق السرير ثم من قامته والتفت وهو يكاد يفقد صوابه .

ـــ ماذا يجـري هنـا . ؟

ـــ لست ادري ياسيدي ، انه يتحرك ، ومع هذا...

ند من تحت الاغطية عويل ، كان يكفي لتمزيق القلب ، وبحركة فيها شيء من الفظاظة سحب امـر السجن رأس الشرشف ، وفجأة أخذ يزعق .

في الموضوع الذي كان يستلقي فيه ديرموش ، رأى بقية المتحشدين طفلاً رضيعاً ، وبعد أن انكسب الضوء عليه صار على شيء من الفرح ، ثم جعل وهـو يبتسم يتمعن زواره ، واحداً تلو الآخر .

ـــ (مامعنى هذا كله ؟) أخذ أمر السجن يزعق وهو يلتفت الى السجان : (سمحت للسجين ان يهرب؟

ـــ مستحيل يا سيدي ، قبل فترة وجيزة قمت بجولتي الاخيرة واقسم اني رايت ديرموش مستلقيا في سريره .

أخذ آمر السجن وبعد ان تخضب وجهه باللـون القرمزي ، من فرط غضبه ، يصب لعناته على مرؤوسيه، مهدداً اياهم باشد العقوبات .

وكان القسيس في تلك الاثناء راكعا وهو يحمد الله والعذراء والقديس يوسف والمسيح الصغير . ولم يلتفت اليه أحد .

صرخ أمر السجن وهو منحن فوق الطفل .

ـــ ياالهي ، انظروا هناك ، فوق صدره ، انه موشوم تماما مثل ديرموش .

ثم اخذ الجميع يتناوب في التحديق به وراوا فوق الصدر الصغير وشمين متشابهين . وشم لرأس امـرأة وآخر لرأس كلب . وما من شك في ذلك : كان لديرموش نفس العلامات وشهد الحراس على ذلك ، ثم اخـذ صمت ثقيل يرين عليهم .

قال السيد ليبون : « قد اكون على خطأ ولكنـي اجد ان الطفل يشبه الى حد كبير « ديرموش » ، مثـل طفل يمكن ان يشبه رجلا في الثالثة والثلاثين من عمره ، انظروا الى هذا الوجه المسطح ، تينك العينين الصغيرتين، حتى شكل الانف » ثم وجه كلامه الى محامي المـدان : « الا تتفق معي ؟ » .

ـــ حسنا ... علي ان اقول ان في رايك منطقا ما .

قال آمر السجن : كان لديرموش لطخة بلـون القهوة على ظهره .

وادارو الطفل فوجدوا على ظهره لطخة .

ـــ اذهب واتني ببصمات ديرموش ، هذا سـينهي القضية .

جعل السجان يهرول ، وكان في ذات الوقت كـل واحد منهم يسعى الى ابداء تعليله العقلاني حول هـذا التحول المثير للانهيار ، ولم يعد ثمة اي شك يـجول في راس اي واحد منهم . ولم يكن آمر السجن يسـهم في حديثهم بل كان يذرع جيئة وذهابا وبشيء من العصبية ارضية الزنزانة ، واذ افزعته اصواتهم ، اخذ الطفـل يبكي ، وتقدم آمر السجن من سريره وجعل يتحـدث اليه بلهجة تهديدية :

« انتظر فقط يا رفيقي الصغير وسأعطيك شـيئا من اجله » .

اخذ السيد ليبون الذي كان مقتعدا لصق الطفل يراقب بشيء من الاهتمام آمر السجن ، سأله :

ـــ هل تؤمن حقا ان هذا هو مجرمك ؟

ـــ آمل ذلك ... وعلى ايه حال ، سنعرف ذلـك قريبـا .

وفي حضرة هذه المعجزة الشفيفة كان القسيـس مستمرا في صلواته . واذ كان يتأمل هذا الطفل الشبيه بطفل مقدس ملقى بين « ليبون » وامر السجن ، اخـذ يبكي ، وتساءل بشيء من القلق عما سيحدث ، ولكنـه انتهى الى استنتاج على شيء من اليقين : سيكون كـل شيء حسب ارادة المسيح الصغير .

حين اثبتت المقارنة التي اجريت بصمات الاصابـع تنفس آمر السجن الصعداء واخذ يفرك كفيه .

ـــ والان ، دعونا نشرع في عملنا ، لقد بددنا كثيرا من الوقت ، ديرموش ، كف عن هذه الحماقة .

همهمة احتجاج صعدت في الزنزانة وبشيء مـن السخط صرخ محامي المدان : « من المؤكد ليس في نيتك اعدام طفل رضيع . هذا من اكثر الاشياء رعبا ووحشية

سمعتهما في حياتي ، معترفا بذنب ديرموش وانه يستاهل عقوبة الموت . ولكن هل ينبغي لطفل رضيع ان يثبت براءته ؟

— لست اكترث لمثل هذه المثل هذه التفاصيل التافهة ، ان هذا الكائن هو ديرموش ، نعم او لا ؟

هل قتل وبسبق الاصرار الناس في نوجين ؟ هل حكم عليه بالموت ؟ القانون هو القانون ، وهو يسري على الجميع ، ولست بحاجة الى هراء آخر ، فلقد نصبت المقصلة منذ ساعة ، فلا تكثر بعد هذا من حيلك عن براءة طفل رضيع ، كل مالديك ان تصنعه لتفلت من العدالة هو ان تتحول الى طفل يبكي ، هيه ؟ حقا سيكون هذا سهلا جدا .

وبحركة امومية كان « بريدون » قد سحب البطانية فوق الطفل ، واخذ الطفل بعد ان تسللت بهجة الدفء اليه يقرقر ويضحك ، واذ كان آمر السجن يشاهد كل ذلك بنظرة جانبية اعتبر هذه المسرة المبالغة بكونها فائضة عن اللزوم وليس موضعها هنا .

قال : « لاحظوا صفاقة الرجل ، انه سيستمر في خداعه حتى النهاية »

وتدخل القسيس وقال لآمر السجن : —

— تسمح لي ان اقول شيئا ؟ .. الست ترى في هذه القضية يد الله ؟

— ربما ، هذا جائز ، ولكن هذا لايغير من القضية شيئا ، وعلى اية حال ، هذه ليست شؤوني ، ان الله لايعطيني اوامري ولا يرقيني من منصبي ايضا ، ولقد صدرت لي الاوامر واني انفذها ، انظر ياسيد ليبون ، الست محقا ؟

وكان من الواضح ان النائب العام لا يود توريط نفسه ولكنه بعد لحظة تفكير جعل يتحدث :

— من الجلي ان ثمة منطقا في وجهة نظرك ، وسيكون من اللاعدالة بدلا من الخضوع للعقاب عن جريمته يعطي للمجرم امتياز ان يبدأ حياته من جديد ، وهذا مما سيعطي مثالا يبعث على الاسى ثم ان مسألة اعدام طفل هي في غاية من الدقة ، ويخيل لي انه من الحكمة لوتستشير رؤساءك .

لم يكن الموظفون الكبار قد وصلوا الوزارة بعد ، واقتضي من امر السجن ان يدعو كل واحد منهم الى منزله . ثم اخذوا وهم انصاف ايقاظ يستمعون بشيء من المزاج الوضيع الى حكايته ، ولقد صعقتهم تحولات ديرموش واعتبروها حيلة غادرة استهدفتهم هم شخصيا وكانوا على جانب كبير من الهيجان من ذلك وبعد ان اخذوا بكون المدان طفلا رضيعا ادركوا ان تلك ظروف لاتسمح بابداء اية شفقة ، وانسجاما مع ذلك قرروا على ان « الحقيقة بكون السجين قد يتضاءل بعض الشيء تحت ثقل ندمه او لسبب اخر الا انه لا يمكنه ان يعترض سبيل مقتضيات العدالة » .

هيأوا المدان لتنفيذ الحكم ، بمعنى انهم لفوه في شرشفه وحلقوا من قفا عنقه خصلة من شعره الاشقر وكان القسيس قد عمده وحمله بين ذراعيه الى الالة التي نصبوها في فناء السجن ، ولدى عودته من عملية الاعدام اخبر القسيس السيد « بريدون » عن الطلب الذي كان ديرموش قد كتبه للمسيح الصغير ، :

« ان الله لا يمكنه ان يقبل في السماء مجرما لم يمس ندمه بعد وكان هناك شيء في صالح ديرموش وهو امله وحبه للمسيح الصغير ، وكان الله قد محا عن حياته جانبها الخاطيء وجعله ثانية طفلا بريئا ، ولئن محي عن حياته هذا الجانب فان ديرموش لم يقترف جريمته وان اصحاب العقارات في « نوجين » لم يقتلوا » .

وبعد ان استعاد المحامي صفاء ضميره ونقاءه اندفع لتوه نحو « نوجين » واذ بلغها سأل في مخزن للبقالة اين يمكن ان يدلوه ، دون مشقة ، الى المنزل حيث كانت الاختان العجوزان وعمهما المقرور يعيشون فيه .

وبشيء من الارتياب استقبلوه ، وبعد ان استعادوا ثقتهم اخذوا يشكون له بكل مرارة ان في تلك الليلة كان شخص ما قد سرق منهم صندوق الموسيقى الذي كانوا يحتفظون به فوق مائدة حجرة الطعام .



العميان

تأليف موريس مترلنك

ترجمة فؤاد بدوي

المنظر :

غابة شمالية قديمة جدا .. تبدو ازلية .. تحت سماء عميقة مرصعة بالنجوم في الوسط وفي اتجاه اعماق اليمين يجلس قسيس عجوزا جدا .. التف في عباءة واسعة سوداء رأسه والجزء الاعلى من جسده يبدو ملقى الى الخلف . يجلس ثابتا كميت مستندا الى جذع شجرة بلوط .. جذع الشجرة ضخم ومليء بالتجاويف الكهفية .. وجه القسيس شاحب بدرجة مخيفة .. بالاضافة الى دكنة شمعية غير قابلة للتغير .. شفتاه الزرقاوان منفرجتان .. عيناه خرساوان وثابتتان .. لاتحملقان ابعد من الجانب المرئى من الوجود .. وتبدوان نازفتين تحت وطاة حشد لاينسى من الاسى والدموع .. شعره الابيض الكئيب يسقط في خصل متيبسة ومجنونة على وجه يبدو اكثر شفافية واكثراجهادا من كل مايحيط في هذا الصمت المطبق .. في هذه الغابة الكابية .



يدا القسيس منحنيتان وتحتضنان حجره .

الى اليمين .. يجلس على احجار .. على جذوع اشجار .. على اوراق متيبسة ستة عميان .

الى اليسار ست سيدات فاقدات البصر جالسات يفصلهن عن الرجال شجرة مقتلعة وبعض حطام الصخور .. وفي مواجهة الرجال المسنين ثلاثة منهن يصلين .. ويخنين .. في صوت اجوف .. وبدون توقف واحدة اخرى عجوز جدا .. الخامسة .. يبدو عليها الجنون .. على ركبتيها طفل صغير نائم .. السادسة مخايرة لصغر سنها وشعرها الذى يغمر كل كيانها .

النساء مثلهن مثل الرجال المسنين .. في ملابس بسيطة قاتمة .. وموحدة .. كثيرات منهن يجلس في حالة انتظار كيعانهم على ركبهم .. ووجوههن بين ايديهن يبدو كما لو كانوا قد فقدوا عادة الاشارة عديمة الفائدة .. ومن لايحركن رؤوسهن بعد .. ازاء اصوات الغابة المقلقة .. والمستمرة اشجار جنائزية ضخمة .. اشجار قوسية .. اشجار صفصاف تبكى .. اشجار سرو .. كل هذه الاشجار تكتنفه النساء .. والرجال .. غير بعيد عن القسيس تزهر في الليل عناقيد طويلة مشرشرة من زهر الدفلى .. الظلام غير عادى على الرغم من نور القمر الذي يمر الى هنا او هناك ليطرد للحظات تجهم اوراق الشجر .

اول العميان :

الم يحضر بعد ؟

ثانى العميان :

انت .. ايقظتنى .

اول العميان :

لقد كنت نائما انا ايضا .

ثالث العميان :

وانا .. كذلك .. لقد كنت نائما .

اول العميان :

الم يحضر بعد ؟

ثانى العميان :

لا اسمع شيئا يقترب .

ثالث العميان :

لابد انه الوقت الذى علينا فيه .. ان نعود الى الملجأ .

اول العميان :

نريد ان نعرف اين نكون .

ثانى العميان :

صارت اكثر برودة منذ غادر .

اول العميان :

نريد ان نعرف اين نكون .

اكبر العميان :

هل يعرف اى واحد اين نكون .

كبرى السيدات :

لقد مشينا وقتا طويلا .. لابد وان الملجأ بعيد جدا .

اول العميان :

آه النساء في مواجهتنا ؟

كبرى السيدات :

نجلس قبالتكم .

اول العميان :

انظرى .. سآتى الى جوارك .

(ينهض ويحاول ان يمشى .. متحسسا الهواء ملتمسا طريقة بيدية) .

اين انت .. تحدثنى اسمع اين انت .

كبرى السيدات :

هنا .. نجلس على الاحجار .

اول العميان :

(يخطو الى الامام .. يتعثر في الشجرة الساقطة والاحجار)

هناك شىء بيننا .

ثانى العميان :

الافضل ان يبقى كل واحد حيث هو .

ثالث العميان :

اين تجلسن ؟ .. هل تحبين ان تأتى الينا .

كبرى السيدات :

نحن لانجسر على الوقوف .

ثالث العميان :

لماذا يفصل بيننا ؟

اول العميان :

اسمع صلاة من ناحية النساء .

ثانى العميان :

نعم العجائز الثلاثة يصلين .

اول العميان :

ليس هذا هو وقت الصلاة .

ثانى العميان :

انت تستطيعين الصلاة .. والصلاة .. في عنبر النوم .

(النسوة العجائز الثلاث يواصلن صلواتهن) .

ثالث العميان :

اود ان اعرف انا جالس الى جوار من ؟

ثانى العميان :

اعتقد اننى بجوارك .

(يتحسسان طريقهما بايديهما) .

ثالث العميان :

نحن لانقدر على ان يلمس كل منا الاخر .

اول العميان :

هذا رغم اننا لانبعد كثيرا **(يحاول ان يتحسس طريقه بعصاه يصدم خامس العميان الذى يصدر عواء كئيبا)** .. الذى لا يستطيع السمع يجلس الى جوارنا .

ثانى العميان :

انا لا اسمع كلامنا .. كنا ستة حتى الان .

اول العميان :

ابدأ في الاستنتاج .. لتسألى النسوة .. هل من الضرورى ان نعرف كيف تسير الامور .. لازلت اسمع العجائز الثلاث يصلين هل يجلسن متجاورات .

كبرى السيدات :

انهن يجلسن الى جوارى .. على حجرة .

ثالث العميان :

والجميلة اين هى ؟

كبرى السيدات :

انها بقرب اللواتي يصلين .

ثانى العميان :

اين المرأة المجنونة .. وطفلها .

صغرى السيدات :

انه نائم .. لاتوقظه .

اول العميان :

اوه .. كم انت بعيدة عنا .. ظننتك قبالتى مباشرة .

ثالث العميان :

نعرف .. زيادة او نقصا .. كل مانريد ان نعرف لنتحدث قليلا حتى يعود القسيس .

كبرى السيدات :

اخبرنا ان ننتظره في سكون .

ثالث العميان :

لسنا في كنيسة .

كبرى السيدات :

انت لاتعرف اين نكون .

ثالث العميان :

احس بالخوف عندما لا اتحدث .

ثانى العميان :

هل تعرف اين ذهب القسيس .

ثالث العميان :

يبدو لى انه سوف يتركنا وحيدين .. طويلا .

اول العميان :

انه يتقدم في العمر .. يظهر انه كان يرى بصعوبة بنفسه فترة .. هو لايملكها خشية ان يحضر آخر .. ويأخذ مكانه بيننا .. ولكن اشك في قدرته على الرؤية بعد .. لابد لنا من دليل آخر .. انه لايستمع الينا الان .. واحبهما اكثر بالنسبة له .. الراهبات الثلاث وهو فقط من يبصرون من المنزل .. وكلهن اكبر منا انا واثق من انه شرد عنا وانه يحاول ان يجد طريقة ثانية .. اين يمكن ان يكون قد ذهب .. لايملك الحق ان يتركنا هنا .

اكبر العميان :

لقد ذهب بعيدا جدا .. اعتقد انه قال هذا للنساء . اذن هو يتحدث للنساء وحدهن الان ؟ هل لن نجد شيئا آخر غير ان نشكو في النهاية .

اكبر العميان :

الى من سوف تحمل شكواك ؟

اول العميان :

لا اعرف بعد .. سوف نرى .. سوف نرى .. ولكن اين يمكن ان يكون قد ذهب .. اتقول هذا للنساء .

كبرى السيدات :

كان متعبا .. مشى طويلا جدا .. اظن انه جلس لحظة في وسطنا . كان حزينا جدا وضعيفا جدا لعدة ايام منذ مات الطبيب كان قلقا هو وحيد .. انه يتحدث بالكاد .. **لا اعرف ماذا يمكن ان يكون قد حدث.** هو اصر على الخروج اليوم .. قال انه يريد ان يرى الجزيرة مرة اخيرة تحت الشمس قبل ان يقدم الشتاء يبدو ان الشتاء سوف يكون باردا جدا وطويلا جدا .. والثلج يسقط فعلا في الشمال .. كان قلقا جدا ايضا يقولون ان عواصف الايام الاخيرة الكبيرة قد علت الغدير وهدمت كل السدود . قال ايضا ان الموتى يخيفونه .. وعلى مايبدو كان مهتاجا لغير سبب وان جروف الجبال في الجزيرة ليست عالية بقدر كاف .. احب ان يراها لنفسه ولكنه لم يخبرنا عما رأى .. اظن انه ذهب الان يحضر بعض الخبز والماء للمرأة

المجنونة قال انه ربما يذهب بعيدا جدا وعلينا ان ننتظر .

العمياء الصغيرة :

عند رحيله امسك بيدى .. كانت يداه ترتعشان كما لو كان خائفا .. صوته قبلنى .

اول العميان :

اوه ... اوه ...

العمياء الصغيرة :

سألته ماذا حدث .. قال انه لايعرف ماذا سوف يحدث .. قال انه عهد الرجال المسنين .

اول العميان :

ماذا كان يعنى بذلك ؟

العمياء الصغيرة :

لم افهم .. اخبرني انه ذاهب تجاه المنار الكبير .

اول العميان :

هل هنا منار ؟

العمياء الصغيرة :

نعم شمال الجزيرة اعتقد اننا لسنا بعيدين عنه .. اخبرنى انه يستطيع ان يرى النور ساقطا من الكوة .. هنا فوق الاوراق لم يبد لى اكثر حزنا .. في هذا اليوم واعتقد انه كان يبكى لعدة ايام .. لا اعرف لماذا ولكننى بكيت انا الاخرى..دون ان اراه .. لم اسمعه يمضى..لم اسأله اكثر .. سمعته مبتسما في كآبة سمعته يغلق عينيه راغبا في السكون .

اول العميان :

لم يقل لنا شيئا من كل هذا .

العمياء الصغيرة :

كلكم تنامون عندما يتحدث .

ثانى العميان :

عندما رحل .. قال بالكاد .. مساء الخير .

ثالث العميان :

لابد وان الوقت متأخر جدا .

اول العميان :

عند الرحيل قال مساء الخير .. مرتين .. أو ثلاث مرات .. كما لو كان ذاهبا لينام .. سمعته ينظر الى عندما قال .. مساء الخير .. مساء الخير يتغير الصوت عندما ينظر احدهم الى الآخر .. بتركيز .

خامس العميان :

الشفقة لهؤلاء الذين لايبصرون .

اول العميان :

من الذى يتكلم بهذه الطريقة الخالية من الشعور .

ثانى العميان :

اعتقد انه ذلك الذى لايسمع .

اول العميان :

كن هادئا .. ليس هذا هو وقت الاستجداء .

ثالث العميان :

اين مضى من اجل الخبز .. والماء .

كبرى السيدات :

ذهب تجاه البحر .

ثالث العميان :

في سنة لا احد يسير تجاه البحر بهذه الطريقة .

ثانى العميان :

هل نحن بقرب البحر .

كبرى السيدات :

نعم اهدأ للحظة .. سوف تسمعه .

(همهمة البحر .. قريبة هنا .. وهادئة جدا تجاه جروف الصخر) .

ثانى العميان :

اسمع فقط ثلاث نساء يصلين .

كبرى السيدات :

استمع جيدا .. سوف تستمعه خلال صلواتهن .

ثانى العميان :

نعم اسمع .. شيئا ليس بعيدا عنا .

كبرى السيدات :

كان نائما .. يبدو انه استيقظ .

اول العميان :

كان خطأ منه .. انه قادنا الى هنا .. لا احب الاستماع الى هذه الضوضاء .

كبرى السيدات :

انت تعرف جيدا ان الجزيرة ليست كبيرة .. وان الواحد يسمعها بمجرد تركه لجدران الملجأ .

ثانى العميان :

لم اسمعها ابدا .

ثالث العميان :

تبدو لى اليوم وكانها في مواجهتنا .. لا ارغب في سماعها قريبة هكذا .

ثانى العميان :

ولا انا .. زيادة على ذلك نحن لم نرغب ابدا في ترك الملجأ.

ثالث العميان :

لم تكن ابدا بعيدين هكذا .. كان دون جدوى .. احضارنا هنا .

كبرى السيدات :

كل شيء كان بديعا .. هذا الصباح هو اراد ان نتمتع بالايام الصحوة الاخيرة .. قبل ان يغلق علينا باب الملجأ طيلة الشتاء .

اول العميان :

ولكننى افضل البقاء في الملجأ .

كبرى السيدات :

قال ايضا ان علينا ان نعرف شيئا عن الجزيرة الصغيرة التى نعيش عليها هو نفسه لم يعرف كثيرا عنها .. هناك جبل لم يصعده احد، وديان لم يستطع احد النزول اليها .. وكهوف لم يدخلها احد حتى اليوم .. قال باختصار .. ليس علينا فقط ان نجلس ننتظر الشمس تحت سقف عنبر النوم .. ولذا اراد ان يأتى بنا الى شاطىء البحر ذهب الى هناك وحيدا .

اكبر العميان :

هو على حق .. على الفرد ان يفكر في الحياة .

اول العميان :

ولكن ليس هناك شيء لتراه خارج الابواب .

ثانى العميان :

هل نحن في الشمس .. الآن ؟

ثالث العميان :

هل الشمس لازالت تشع ؟

سادس العميان :

اعتقد لا .. يبدو لى ان الوقت متأخر جدا .

ثانى العميان :

كم الساعة الان ؟

الباقون :

لا اعرف .. لا احد يعرف .

ثانى العميان : هل لازال الضوء **(الى الرجل السادس)** اين انت تعال

.. انت يامن ترى قليلا .. تعال .

سادس العميان :

اعتقد انها مظلمة جدا .. عندما تشع الشمس ارى خطا ازرق تحت جفوني رايت شخصا من زمن بعيد جـدا .. ولكن الان لا استطيع ان ارى شيئا .

اول العميان :

بالنسبة لي اعرف ان الوقت متأخر عندما احس بالجوع.. وانا جوعان لكن لو تنظر الى السماء .. ربما ترى شيئا .. الكل يلوون رؤوسهم تجـاه السماء فيما عدا الثلاث الذين ولدوا فاقدي البصر ظلت نظرتهم فوق الارض .

سادس العميان :

لا اعرف ماذا اذا كنا تحت السماء .

اول العميان :

اصواتنا .. تترد كما لو كنا في كهف .

اكبر العميان :

ارجع انها تترد لان المساء قد جاء .

العمياء الصغيرة :

يبدو لي انني احس بضوء القمر على يدي .

كبرى السيدات :

اعتقد ان هناك نجوما .. انني اسمعهن .

العمياء الصغيرة :

وانا ايضـــا .

اول العميان :

لا اسمع اي صوت .

ثاني العميان :

اسمع فقط صوت انفاسنا .

كبرى العميان :

اعتقد ان النساء على حق .

اول العميان :

لم اسمع النجوم ابدا .

ثاني وثالث العميان :

ولا انا .

(طيران مفاجيء للطيور الليلية بين اغصان الشجر)

ثاني العميان :

استمعوا .. استمعوا .. ماهـذا الذي فوقنا .. هـل تســمعون ؟

كبير العميان :

شيء مرق بيننا .. وبين السماء .

سادس العميان :

هناك شيء يتحرك فوق رؤوسنا .. ولكننا لانصل اليه .

اول العميان :

لا اعرف طبيعة هذا الصوت .. اريد ان اعود للملجأ .

ثاني العميان :

اريد ان اعرف اين نحن .

سادس العميان :

حاولت ان اقف .. هناك .. شعرت لاشيء غير الاشواك .. تكتنف لا اجرؤ على ان امد يدي اكثر ،

ثالث العميان :

نريد ان نعرف اين نحن ؟

كبير العميان :

لانقدر ان نعرف .

سادس العميان :

لابد واننا بعيدون جدا من البيت .. لا استطيع ان اكتشف اية ضوضاء .

ثالث العميان :

منذ فترة بعيدة شممت رائحة اوراق الشجر .. الميتة .

سادس العميان :

هل راى احد منا الجزيرة في الايام الخوالي .. يقـــدر ان يخبرنا ايـــن نحن ؟

كبرى السيدات :

كنا كلنا عميان .. عندما جئنا الى هنا .

اول العميان :

لم نقدر ابدا ان نبصر .

ثاني العميان :

لنكف عن هذا القلق الذي لامبرر له .. هو ســوف يعود لننتظر اطول قليلا لكن في المستقبل لم نمض مـن غـيره ثانيـــة .

كبير العميان :

نحن لانقدر ان نذهب وحدنا .

اول العميان :

نحن لن نخرج مطلقا .. انا افضل عدم الخروج .

ثاني العميان :

لم نرغب في الخروج .. لم يسال احد ذلك .

كبرى السيدات :

كان يوم عطلة على الجزيرة .. نحن دائما نخرج في ايـــام العطلات الكبيرة .

ثالثـة العميان :

لقد اتى .. وضربني على كتفي عندما كنت لا ازال نائمـة قائـلا .. قومي انه الوقت .. الشمس تشع .. هل كان هناك اي شمس .. لم اتيقن من هذا الامر .. لـــم ار الشمس ابدا .

كبير العميان :

رايت الشمس عندما كنت صغيرا جدا .

كبرى السيدات :

وانا ايضا .. كان هذا منذ زمن بعيد .. عندما كنت طفلة اتذكر هـذا بصعوبـة الآن .

ثالث العميان :

لماذا يريد ان نخرج كل مرة تشرق فيها الشمس ؟ من فينـا الاعقل ، لم اعرف مطلقا ان كنت في منتصف النهـــار .. ام في منتصف الليل .

سادس العميان :

افضل الخروج .. في منتصف النهار .. اتوقع اشــراقا عظيما عندئذ وعيناي تبذلان جهودا كبيرة لان تتفتح .

ثالث العميان :

افضل البقاء في قاعـة الطعام بجوار مدفأة الفحم .. كانت هناك نار كبيرة هـذا الصباح .

ثاني العميان :

يستطيع ان يخرج بنا الى الشمس في الفضاء هناك حماية الجدران لا احـد يخرج .. لاشيء نهاية عندما يكون الباب مغلقا .. انا دائما اغلـق الباب .. لـماذا تلمس كوعي الايســر .

اول العميان :

انا لم المسك .. انا لا استطيع ان اصل اليه .

ثاني العميان :

قلت لك ان بعضهم لمس كوعي .

اول العميان :

ليس احـد هنـا .

ثاني العميان :

اريد ان اذهب بعيدا .

كبرى السيدات :

يا الهي .. يا الهي .. قل لنا اين نكون .

اول العميان :

نحن لا نستطيع ان ننتظر هنا للابد .

(مسافة طويلة .. تدق الساعة الثانية عشرة ببطء شديد)

كبرى السيدات :

اوه .. كم نحن بعيدون عن الملجأ .

كبير العميان :

انه منتصف الليل .

ثاني العميان :

انها الظهيرة .. هل يعرف احد .. تكلموا .

سادس العميان :

انا لا اعرف .. ولكني اعتقد اننا في الظل .

اول العميان :

انا لا احرز شيئا .. نحن نمنا طويلا طويلا .

ثاني العميان :

انا جائــع .

الآخــرون :

نحن جائعون .. وظامئون .

ثاني العميان :

هل بقينا هنا طويلا ؟

كبرى السيدات :

يبدو لي وكأنني مكثت هنا قرونا .

سادس العميان :

ابدأ في معرفة اين نحن .

ثالث العميان :

يجب ان نتجه الى حيث دقت منتصف الليل .

(كل الطيور الليلية تهللت فجأة في الظلام)

اول العميان :

هل تسمعون ؟ .. هل تسمعون ؟

ثاني العميان :

لسنا وحدنا .

ثالث العميان :

لقد حسبت شكوكي لفترة طويلة .. نحن ، يتجسس علينا ! هل جاء ؟

اول العميان :

لا اعرف ماذا تكون .. انها فوقنا .

ثاني العميان :

هل سمع الاخرون شيئا .. انتم دائما ساكتون .

كبير العميان :

نحن لازلنا نسمع .

العمياء الصغيرة :

اسمع حولي اجنحة .

كبرى السيدات :

يا الهي .. يا الهي .. قل لنا اين نكون .

سادس العميان :

بدأت احرز اين نحن .. الملجأ على الضفة الاخرى من النهر الكبير نحن عبرنا الجسر القديم .. هو احضرنا للجانب الشمالي من الجزيرة .. لسنا بعيدين عن النهر.. وربما نسمعه اذا اصغينا لحظة .. علينا ان ننزل اسفل عند طرف الخليج اذا لم يعود ليلا .. ونهارا تمر من هنا سفن كبيرة .. والبحارة سوف يروننا واقفين على الضفاف .. يبدو اننا في غابة تحيط بالمنار .. ولكن لا اعرف الطريق اليها .. هل يرغب في ان يتبعني .

اول العميان :

لنظل جالسين .. لننتظر .. لننتظر .. لا نعرف اتجاه النهر .. وهناك مستنقعات حول الملجأ من كل الجهات .. لننتظر .. لننتظر انه سوف يعود .. هو مرتبط بنا .

سادس العميان :

هل يعرف احد اى طريق سلكنا .. لقد شرح لنا اتجاه المسير .

اول العميان :

لم اعره التفاتا .

سادس العميان :

هل استمع احد اليه .

ثالث العميان :

في المستقبل يجب ان ننصت اليه .

سادس العميان :

هل منا من مولود في الجزيرة .

كبير العميان :

انت تعرف جيدا اننا جئنا من اماكن مختلفة .

كبرى السيدات :

لقد جئنا من الناحية الاخرى من البحر .

اول العميان :

افكر في انني كدت **اموت اثناء العبور .**

ثاني العميان :

انا ايضا .. نحن قدمنا معا .

ثالث العميان :

نحن ثلاثتنا من دائرة كنسية واحدة .

اول العميان :

يقولون ان باستطاعة احدهم ان يراها من هنا في الجو الصحو تجاه الشمال ليس هنا برج .

ثالث العميان :

نحن على الارض .. استقر بنا الحال بالصدفة .

كبرى السيدات :

قدمت من اتجاه آخر .

ثاني العميان :

من اين قدمت .

كبرى السيدات :

لا اهتم بعد في التفكير في هذا .. بصعوبة اعيدها الى الذهن عندما اتحدث عنها .. كانت فترة بعيدة جدا .. كانت ابرد هناك عما هي الان .

العمياء الصغيرة :

وانا .. لقد اتيت من بعيد .

اول العميان :

من اين اتيت اذن .

العمياء الصغيرة :

انا لا استطيع ان اخبرك .. كيف يمكنني ان اصفها انها بعيدة جدا عن هنا انها خلف البحار .. لقد اتيت من قطر كبير .. انا استطيع ان اشرح لك بالاشارة ونحن لانستطيع ان نرى .. لقد تجولت طويلا .. ولكن شاهدت الشمس والماء .. والنار .. والجبال .. والوجوه .. والزهور الغريبة . لاشيء يشبه هذه الاشياء فوق هذه الجزيرة انها كئيبة جدا وباردة جدا .. ومنذ ان فقدت بصري لم اعد اعرف الرائحة ولكن رأيت والدي واخوالي .. لقد كنت صغيرة جدا حتى اني لا اعرف اين كنت .. كنت لا ازال العب على شاطىء البحر ، كيف

لا اتذكر انني شوهدت يوما ما وانا انظر على الثلج من قمة الجبل .. كنت قد بدأت في ملاحظة هـؤلاء الذين التاعسين .

اول العميان :

مـاذا تعنين .

العمياء الصغيرة :

لازلت قادرة احيانا على ان اميزهم من خلال اصواتهم املك ذكريات اوضح عندما افكر لهم .

اول العميان :

لا املك اية ذكريات .

(طيران لطيور كبيرة في مرور متصايح فوق الاغصان) .

اكبر العميان :

هناك شيء يمر ثانية اسفل السماء .

ثاني العميان :

لـماذا اتيت الى هنا .

اكبر العميان :

لـمن تتحدث .

ثاني العميان :

لاختنا الصغيرة .

العمياء الصغيرة :

قالوا لي انه قادر على ان يشفيني .. قال لي انني سوف ابصـر ثانية يوما ما .. عندئذ سوف اكون قادرة على ان اغادر الجزيرة .

اول العميان :

كلنا نتمنى لو يترك الجزيرة .

ثاني العميان :

سوف نبقى هنا للابد .

ثالث العميان :

انه عجوز جدا .. لن يجد الوقت ابدا ليهبنا الشفاء .

العمياء الصغيرة :

ان جفوني مغلقة .. ولكن احس ان عيني بهما حياة .

اول العميان :

عيناى مفتوحتان .

ثاني العميان :

انام وعيناى مفتوحتان .

ثالث العميان :

علينا الا نتكلم عن عيوننا .

ثاني العميان :

لست هنا منذ وقت طول .

اكبر العميان :

ذات مساء اثناء الصلاة سمعت من ناحية النساء صوتا لم اعرفه . انا استطيع ان اخبركن باصواتكن .. انكن كنتن صغيرات ..اردت ان اراكن بمجرد ان سمعت اصواتكن .

اول العميان :

لم الا حظها مطلقا .

ثاني العميان :

هو لم يدعنا نعرف شيئا ما .

سادس العميان :

يقولون انك جميلة كبعض النساء اللاتى يجئن من بعيد .

العمياء الصغيرة :

لم ابصر نفسي ابدا .

اكبر العميان :

ابدا لم نر بعضنا البعض .. نحن نسأل بعضنا البعض .. نحن نجيب بعضنا البعض نحن نحيا معا .. نحن دائمـا معا . ولكننا لانعرف ماضينا .. حسن جدا لن نلمس بعضنا البعض بكلتا اليدين . العيون تعرف اكثر من الايدى.

سادس العميان :

احيانا عندما تكونون في الشمس المح ظلالكم .

اكبر العميان :

لم نبصر ابدا الدار التى بها نعيش .. حسن جدا لو نلمس الجدران والنوافذ نحن لانعرف شيئا عن معيشتنا .

كبرى السيدات :

يقولون انها قصر قديم .. كئيب جـدا .. وملمون .. لا احـد يبصر ذبالة نور هناك .. الا في البرج حيث تقع غرفـة القسيس .

اول العميان :

لايحتاج العميان الى النور .

سادس العميان :

عندما ارعى القطعان حول الملجأ تذهب الخراف وحدها الى الـدار في المساء يلمحون النور في البرج .. ابدا ماضلوا.

اكبر العميان :

لـسنوات وسنوات عشنا معا لم ير احد منا الاخـر .. استطيع ان اقـول اننا كنا دائما فرادى .. لابد ان يرى الانسـان حتى يحب .

كبرى السيدات :

احلم احيانا انني استطيع ان ارى .

اكبر العميان :

ارى فقط عندمـا احلم .

اول العميان :

كقاعـدة .. احلم فقط عند منتصف الليل .

ثاني العميان :

بماذا يمكن ان يحلم الانسان عندما تكون يداه فاقـدتي الحـراك .

(هبة ريح مفاجئة تهز الغابة واوراق الشجر تسقط كالمطر الكثيف) .

خامس العميان :

من الذى لمس يدى ؟

اول العميان :

هناك شيء يسقط حولنا .

اكبر العميان :

يأتي من فوق .. لا ادرى ما هـو .

خامس العميان :

من الذى لمس يدى .. لقد كنت نائما .. وعونى انام .

اكبر العميان :

لم يلمس احـد يديك .

خامس العميان :

من الذى اخذ يدى .. اجبنى في صـوت عال .. انـى اسـمع بصعوبة .

اكبر العميان :

نحن انفسنا لانعرف .

خامس العميان :

هل اتو ليحذرونا .

اول العميان :

لا جدوى من الاجابة انه لايسمع شيئا .

ثالث العميان :

يجب ان نعترف بان الاب سيء الحظ جـدا .

اكبر العميان :

لقد تعبت من الجلوس .

سادس العميان :

متعب انا لكونى هنا .

ثاني العميان :

يبدو لى اننا بعيدين جدا عن بعضنا .. دعونا نحاول ان نلتصق اكثر .. لقد بدا البرد يزحف .

ثاني العميان :

لا اجسر على الوقوف .. الافضل ان ينتظر كل واحد حيث هـــو .

اكبر العميان :

لا معرفــة لمــا هية هذا الذى بيننا .

سادس العميان :

اعتقد ان كلتا يدى تتقرفان .. رغبت في ان انهض .

ثالث العميان :

اسمع انك تميل نحوى .

(العمياء المجنونة تحك عينها بعنف .. تعوى وباصرار نحو القسيس الساكن تماما) .

اول العميان :

اســمع ضوضاء اخـرى .

كبرى السيدات :

اظن ان اختنا المسكينة تحك عينها .

ثانى العميان :

انها لاتفعل شيئا اخر .. اسمعها كل ليلة .

ثالث العميان :

انها مجنونة .. انها لاتقول شيئا البتة .

كبرى السيدات :

الست خائفا هنا اذن ؟

اول العميان :

مـــن ؟

اكبر العميان :

كل بقيتنا .

كبرى السيدات :

نعم .. نعم نحن خائفات .

العمياء الصغيرة :

من زمن طويل .. ونحن خائفات .

اول العميان :

لمـاذا تسألين هـذا الســؤال ؟

كبرى السيدات :

لا اعرف لماذا .. لكن سألت .. هناك شيء لا اســـتطيع ان اعرف كنهه يبدو لى اننى سمعت صوت بكاء مفاجىء في وســطنا .

اول العميان :

هذا لايجعلك تخافين .. اعتقد انها المراة المجنونة .

اكبر العميان :

زيادة على ذلك هناك شيء اخـر .. انا واثق ان هنـاك شيئا اخر بالاضافة .. هذا ليس فقط مايخيفنى .

كبرى السيدات :

انها تبكى دائما عندما تكون على وشك ارضاع طفلها .

اول العميان :

انها الوحيـدة التى تبكى هكذا .

كبرى السيدات :

يقولون انها لازالت قادرة على ان ترى في اوقات ما .

اول العميان :

لا اسمع الاخريات يبكين ابدا .

اكبر العميان :

لتبكى لابد ان ترى .

العمياء الصغيرة :

اشـم رائحة ازهار تطوف حولنا .

اول العميان :

انا اشـم فقط رائحة الارض .

كبرى السيدات :

حالا شممت رائحة الازهار في الريح .

ثالث العميان :

انا اشـم فقط رائحة الارض .

اكبر العميان :

اعتقد ان النساء على صواب .

سادس العميان :

اين هم .. سوف اذهب والتقطهن .

العمياء الصغيرة :

على يمينك .. انهض .

(يقوم سادس العميان ببطء صادما نفسه بالاشـجار .. والشجرات ومتحسسا طريقة تجاه ازهار الدفلى اللاتى يطأها ويسحقها اثناء سيره) .

العمياء الصغيرة :

اسمع انك تدوس سيقان خضراء .. قف .. قف .

اول العميان :

لاتنزعجى .. بخصوص الازهار .. ولكن فكرى بالعـودة ثانيــة .

سادس العميان :

لا اجسر على اقتفاء اثر خطواتي .

العمياء الصغيرة :

يجب الا تعود ، انظر **(تنهض)** اوه كم الارض باردة انهــا على وشك ان تتجمد .. **(تتحرك بدون تردد في اتجاه زهور الدفلى الشاحبة .. ولكنها تقف بين الشجرة الســاقطة والصخور بجــوار الازهــار)** .. هاهى ذى لم استطع ان اصل اليها .. انهــا على جانبك .

سادس العميان :

اظن اننى التقطها .

(دائرا حول نفسه يلتقط ماتبقى من الازهار .. يقدمهــا لهــا طيور الليل تطير بعيدا) .

العمياء الصغيرة :

يخيل الى اننى رايت هذه الزهور مرة .. لقد نسـيت اسمها كـم هى شاحبة .. كم هى رخوة ســيقانها .. عسير ان اعرفها ثانيــة اعتقد انها زهـور الامــوات .. **(ترشق ازهار الدفلى في صدرها) .**

اكبر العميان :

اسمع صوت شعرك .

العمياء الصغيرة :

هــذه كانت الزهــور .

اكبر العميان :

ســوف لاتراك .

العمياء الصغيرة :

انا لن ابصر نفسى .. احس بالبرد .

(تهب في هذه اللحظة الريح في الغابة ويهدر البحر فجأة بعنف تجاه الخلجان المجاورة) .

اول العميان :

انــه الرعــد .

ثانى العميان :

اظن ان عاصفة تهب .

كبرى السيدات :

اعتقد انـه البحر .

ثالث العميان :

البحر ؟ .. اهو البحر ؟ ولكنه على مسافة خطوتين .. انه الـى جوارنا اسمع حولى .. لابد وانه شيء مختلف .

العمياء الصغيرة :

تحت اقدامى اسمع صوت الامواج .

اول العميان :

اعتقد انها الريح .. والاوراق الميتة .

اكبر العميان :

ارى ان النساء على صواب .

ثالث العميان :

لابد وانها قادمة الى هنا .

اول العميان :

من اين تقبل الريح ؟

ثانى العميان :

انها تاتى من البحر .

اكبر العميان :

دائما تجيء من البحر .. البحر يطوقنا من كل الجهات .. لاتقـدر انى تجيء من اى مكان اخر .

اول العميان :

دعونا لانفكر ففى البحر اكثر من ذلك .

ثانى العميان :

لكن لابد وان نفكر فيه طالما انه على وشك ان يصل الينا .

اول العميان :

انت لاتعرف اذا كان هذا هو البحر .

اكبر العميان :

انها تجيء من البحر .. البحر طوقنا من كل الجهات .. لاتقـدر ان تجيء من اى مكان اخـر .

اول العميان :

دعونا لانفكر في البحر اكثر من ذلك .

ثانى العميان :

اسمع الموج كما لو انى سوف اغطس كلتا يدى فيه نحن لانسطيع ان نظل هنا .. وربما طوقنا .

اكبر العميان :

اين تريد ان نذهب ؟

ثانى العميان :

لا اهمية للمكان .. لا اهمية للمكان .. لن اسمع صوت هـذه المياه اكثر من ذلك دعونا نذهب .. دعونا نذهب .

ثالث العميان :

يخيل الى اننى اسمع شيئا اخر .. في الجوار .. انصتوا.

(صوت وقع اقدام .. سريعة عصبية تسحق هذه الاوراق الميتـة) .

اول العميان :

هناك شيء قادم نحونا .

ثانى العميان :

انه قادم .. انه قادم .. انه يعود ثانية .

ثالث العميان :

لن نوجه له اللوم اليوم .

ثالث العميان :

انه يخطو في خطوات صغيرة كانه طفل صغير .

كبرى السيدات :

اعتقد انها ليست بخطوة رجل .

(كلب كبير .. يدخل الغابة ويمر امامهم .. سكون) .

اول العميان :

من هناك .. من انت ؟ ليرحمنا الله لقد انتظرنا طويـلا .

(يتوقف الكلب .. يعود .. يضع قدميه الاماميتين على ركبتى الرجـل الاعمى) .

آه .. آه .. ماذا وضعت على ركبتى .. ماهذا هل هـو حيوان .. اعتقد انه كلب .. اوه .. اوه .. انه الكلب كلب الملجأ .. تعال .. تعال هنا لقد جاء ليستلمنا تعال هنا .. تعال هنا .

الاخــرون :

تعال هنا .. تعال هنا .

اول العميان :

لقد جاء ليخلصنا .. لقد تتبع آثارنا .. انه يلعق يدى كما لو كان قد وجدنا بعد مئات من السنين .. انه يصيح من فرط السرور سوف يموت من الفرح.. انصتوا.. انصتوا.

الاخــرون :

تعال هنا .. تعال هنا .

اكبر العميان :

لا .. لا .. انه جاء وحده .. لا اسمع احدا يتقدم . نحن لانحتاج الى دليل اخر .. ليس هناك افضل .. سـوف يقودنا الى حيث نريد ان نذهب .. سوف يطيعنا .

كبرى النساء :

لا اجرؤ على ان امنعه .

العمياء الصغيرة :

ولا انا .

اول العميان :

لم لا .. انه يرى افضل منا .

ثانى العميان :

دعونا لا نستمع الى النسوة .

ثالث العميان :

اعتقد ان هناك شيئا تغير في السماء .. التنفس كريـه .. الهـواء نقى الان .

كبرى السيدات :

انه البحر يتنفس .. هذا الذى يموج حولنا .

سادس العميان :

اعتقد انها سوف تنير .. اعتقد ان الشمس تشرق .

اكبر العميان :

ارى ان البحر يحوم .

اول العميان :

سوف نجد الطريق .. انه يجرنى .. انه ثمل من الفرح..
لا استطيع ان اشده ثانية بعد .. اتبعونى .. اتبعونى ..
نحن نعـود الى الـدار .

(ينهض مشدودا بالكلب حيث يتمدد القسيس الفاقـد الحـركة وهنـاك يقف) .

الباقـــون :

اين انت ؟ .. اين انت ؟ .. الى اين تمضى .. انتبه .

اول العميان :

انتظروا .. انتظروا لاتتبعونى اكثر .. سوف اعود ثانية .. انه واقف ماهذا .. آه .. آه لقد لمست شيئا باردا جدا.

ثانى العميان :

ماذا تقول ؟ بصعوبة انا لا اسمع صوتك اكثر .

اول العميان :

لقد لمسـت ، اعتقد اننى لمست وجها .

ثالث العميان :

ماذا تقول .. بصعوبة لا افهم منك .. ماهى المسألة معك ؟

اين انت هل انت فعلا بعيد عنا .

اول العميان :

اوه .. اوه .. اوه .. لم اعرف بعد ماهى .. هناك رجل ميت بيننا .

الاخـــــرون :

رجل ميت بيننا .. اين انت .. اين انت ؟

اول العميان :

بيننا رجل ميت قلت لكم .. اوه .. اوه .. لمست وجها ميتا انتم تجلسون الى جوار رجل ميت .. لابد ان واحدا منا سقط ميتا فجأة .. لكن تكلموا اذن .. لابد ان اعرف الاحياء من انت .. ؟ اجب .. اجيبوا معا .

(يجيبون في تتابع عدا المجنونة .. والرجل الاصـم .. النسـوة الثلاث العجوزات كففن عن الصلاة) .

اول العميان :

لا اقدر على تمييز اصواتكم .. كلكم يتحدث كالاخـر كلهم يرتعشـون .

ثالث العميان :

واضح الاثنان اللذان لم يجيبا .. اين هما .

(يلمس بعصاه الرجل الاعمى الخامس) .

خامس العميان :

اوه .. اوه .. لقد كنت نائما .. دعنى انام .

سادس العميان :

ليس هو .. انها المرأة المجنونة .

كبرى السيدات :

انها تحك جلدها الى جوارى .. اسمعها حية .

اول العميان :

اظن .. اظن انه القسيس .. انه واقف تعالوا .. تعالوا.. تعالوا .

ثانى العميان :

انـه واقف .

ثالث العميان :

اذن هو ليس ميتا .

اكبر العميان :

اين هـو ؟

سادس العميان :

تعال وانظر .

(كلهم ينهضون عدا المرأة المجنونة .. والرجل الخامس . يتحسسون طريقهم تجاه الرجل الميت) .

ثانى العميان :

هل هو هنا ؟ .. هل هو ذا ؟

ثالث العميان :

نعم .. نعم .. لقد تعرفت عليه .

اول العميان :

اوه يا الهى .. يا الهى .. ماهو مصيرنا .

كبرى السيدات :

ابانا .. ابانا .. هل هو انت ؟ .. ماذا حدث .. مــاذا حـدث لك .. اجبنا .. كلنا حولك .. اوه .. اوه .. اوه .

اكبر العميان :

احضروا بعض الماء . ربما كان لايزال حيا ..

ثانى العميان :

لنحاول .. ربما استطاع ان يقودنا مرة اخرى الى الملجأ .

ثالث العميان :

لا فائدة .. انا لا اسمع قلبه .. انه بارد .

اول العميان :

مات بلا كلمـة .

ثالث العميان :

كان لابد وان يحذرنا .

ثانى العميان :

اوه .. كم كان عجوزا .. انها المرة الاولى التى المس فيها وجـه (**متحسسا الجثة**) انه اطول منا .

ثانى العميان :

عيناه مفتوحتان .. مات ويداه مفتوحتان .

اول العميان :

مات هكذا .. بل سبب .

ثانى العميان :

انه ليس واقفا .. انه يجلس على حجر .

كبرى السيدات :

يا الهى .. يا الهى .. لم اعرفها كلها .. كان مريضا لفترة طويل .. لابد وانه عانى اليوم .. اوه .. اوه .. لم يشك ابدا انه شكا فقط وهو يضغط على ايدينا .. لا حاجة للمرء ان يفهم دوما .. لن يفهم ابدا .. لنصل من حوله لتركعوا .

(النساء يركعن ويولولن) .

اول العميان :

لا اجرؤ على الركوع .

ثانى العميان :

لا احـد يعرف على ماذا **يركع هنا** .

ثالث العميان :

هل كان مريضا .. انه **لم يخبرنا ابدا** .

ثانى العميان :

سمعته يهمس شيئا **عندما ذهب .. اظنه كان يتحدث الى** اختنـا الصغيرة .. **ماذا قال ؟**

اول العميان :

هى لن تجيب .

ثانى العميان :

لن تجيبنى .. ثانية .. لكن .. اين انت .. اذن ؟ تكلمى ٩

كبرى السيدات :

لقد جعلتموه يعانى كثيرا ٩. لقد قتلتموه .. يجب الا تذهبوا ابعد ان اردتم ان تجلسوا على الصخور على حافة الطريق لتأكلوا ، ظللتم تعوون طيلة النهار .. سمعته يتنهد..لقد فقد الشـجاعة .

اول العميان :

هل كان مريضا .. هل عرفتم ؟

اكبر العميان :

لم نعرف شيئا .. لم نره ابدا .. متى عرفنا اى شىء يقع تحت انظارنا الميته المسكينة .. هو لم يشك ابدا .. الان الوقت متأخر كثيرا .. لقد رايت ثلاثة يموتون .. ولكن ليس هكذا والان جاءنا الدور .

اول العميان :

ليس انا الذى جعله يعانى .. لم اقل شيئا ابدا .

ثانى العميان :

ولا انا .. **لقد** تبعته دون كلمة .

ثالث العميان :

لقد مات وهو يسعى لاحضار الماء للمرأة المجنونة .

اول العميان :

ماذا يمكن ان نفعل الآن ؟ الى اين سوف نذهب ؟

ثالث العميان :

اين الكلب .

اول العميان :

هنا .. هو لن يترك الميت .

ثالث العميان :

ابعده .. اطرده .. بعيدا .. اطرده بعيدا .

اول العميان :

هو لن يترك الميت .

ثانى العميان :

نحن لانستطيع الانتظار بجوار رجل ميت ، لانستطيع ان نموت هكذا في الظـلام .

ثالث العميان :

لنبق معا .. لانبعد عن بعضنا البعض .. لنشبك ايدينـا لنجلس جميعا فوق هذه الصخرة .. اين الاخــــــرون .. تعالوا هنا .. تعالوا .

اكبر العميان :

اين انت .

ثالث العميان :

هنا .. انا هنا .. هل نحن جميعا معا .. تعالوا اقـرب، اين ايديكم ؟ .. البرد قارس .

العمياء الصغيرة :

اوه .. كم هى باردة ايديكم .

ثالث العميان :

ماذا تفعلون ؟

العمياء الصغيرة :

كنت اضع يدى على عينى .. كنت اظن اننى سوف ارى كل شيء فجأة .

اول العميان :

من الذى يبكى .

كبرى النساء :

انها المرأة المجنونة تتنهد .

اول العميان :

هى لاتعرف الحقيقة .

اكبر العميان :

اعتقد اننا سوف نموت هنا .

كبرى السيدات :

ربمـا جـاء احـدهم .

اكبر العميان :

من ذا الذى ينتظر ان يجيء .

كبرى السيدات :

لا ادرى .

اول العميان :

اعتقد ان الراهبات سوف يخرجن من الملجأ .

كبرى السيدات :

لم يحدث ان خرجن في المساء .

العمياء الصغيرة :

انهن لايخرجن ابدا .

ثانى العميان :

اعتقد ان الرجال في الفنار الكبير سوف يبصروننا .

اكبر العميان :

انهم لاينزلون ابدا من ابراجهم .

ثالث العميان :

ربمـا لمحونا .

كبرى السيدات :

انهم دائما ينظرون تجاه البحر .

البرد شـديد .

اكبر العميان :

انصتوا الى الاوراق الميتة .. اعتقد انها تتجمد .

العمياء الصغيرة :

اوه .. كم هى صلبة الارض .

ثالث العميان :

على يسارى اسمع ضوضاء لا اعرف كنهها ..

ثالث العميان :

اكبر العميان :

انه البحر .. يهدر .. يضرب الصخور .

ثالث العميان :

اظنهن النسـوة .

كبرى السيدات :

اسمع الثلج يتحطم تحت الامواج .

اول العميان :

من الذى يرتجف هكذا ؟ .. انه يجعلنا كلنا نرتعد فـوق الصخرة .

ثانى العميان :

لا اقـدر على ان افتح كفى .

اكبر العميان :

اسمع ضوضاء .. اخرى لا ادرى كينونتها .

اول العميان :

من منا الذى يرتعد هكذا .. انه يهز الحجر .

اكبر العميان :

اظن انهـا امرأة .

كبرى السيدات :

اعتقد ان المرأة المجنونة ترتعد اكثر .

ثالث العميان :

انا لا اسمع الطفل :

كبرى السيدات :

ربما لايزال يرضع .

اكبر العميان :

انه الوحيد الذى يمكنه ان يرى اين نحن الان .

اول العميان :

اسمع الريح الشمالية .

سادس العميان :

اعتقد انه لم تعد هناك نجوم .

ثانى العميان :

اعتقد اننا قد فقدنا .

ثالث العميان :

اذا سقط احدنا نائما لابد وان يوقظ على الفور .

اكبر العميان :

رغم ذلك فانا نائم .

(هبة ريح تجعل الاوراق الميتة في دوامة) .

العمياء الصغيرة :

هل تسمع الاوراق الميتة .. اعتقد ان بعضهم يتقدم نحونا .

ثانى العميان :

انها الريح .. انصتوا .

ثالث العميان :

لا احـد سوف يحضر الان .

اكبر العميان :

البرد القادم فظيع .

العمياء الصغيرة

اسمع بعضهم يمشى على بعد



اول العميان :

اسمع فقط الاوراق الميتة .

العمياء الصغيرة :

اسمع بعضهم يمشى على مسافة منا .

ثانى العميان :

اسمع فقط الريح الشمالية .

العمياء الصغيرة :

قلت لكم انه هناك من يضرب في اتجاهنا .

كبرى السيدات :

اسمع صوت خطوات بطيئة جدا .

اكبر العميان :

اعتقد ان النساء على صواب .

(بدات الدنيا تمطر ثلجا في قطع كبيرة) .

اول العميان :

اوه . اوه .. ما هذا الذى يتساقط باردا هكذا على يدى؟

سادس العميان :

انــه الثلج .

اكبر العميان :

لننسحب اقتربوا الواحد من الاخر .

العمياء الصغيرة :

لكن استمعوا الى صوت وقع الاقدام .

كبرى السيدات :

لوجـه الله .. انبتوا لحظة .

العمياء الصغيرة :

انها تقترب اكثر .. انها تقترب اكثر .. انصتوا اذن .

(هنا يبدأ طفل المراة المجنونة في العويل فجاة في الظلام) .

اكبر العميان :

الطفل يبكى .

العمياء الصغيرة :

انه يرى .. انه يرى .. لابد ان ارى شيئا جعله يبكى .

(تمسك بالطفل في ذراعيها وتحركه فجاة في الاتجاه المناسب عندما يتضح صوت الخطى . النساء الاخريات تبعنهـا وحطن بهـا) .

انا ذاهبة لالقاها .

اكبر العميان :

خـذى حذرك .

العمياء الصغيرة :

اوه .. كيف .. يبكى ماهذا .. لاتبكى .. لاتخف .. لاشىء هناك حتى تخاف منه .. كلنا هنا حولك .. ماذا تـرى لاتخشى شيئا .. لاتبك هكذا ماهذا الذى ترى .. قـل لنا . ما هذا الذى ترى .

كبرى السيدات :

صوت الخطى يقترب اكثر .. انصتوا .. انصتوا .

اكبر العميان :

اسمع حفيف ثوب بين الاوراق الميتة .

سادس العميان :

هل هى سيدة ؟

اكبر العميان :

اليس وقع اقدام ؟

اول العميان :

وربما كان البحر .. على الاوراق الميتة .

العمياء الصغيرة :

لا لا لا .. انها خطى .. انها خطى .. انها خطى .

كبرى السيدات :

حالا سوف نعرف .. استمع الى الاوراق الميتة .

العمياء الصغيرة :

اننى اسمعها .. انى اسـمعها .. هى غالبا بجوارنا .. انصتوا انصتوا ماهذا الذى ترى .. ما هذا الذى ترى ؟

اكبر العميان :

من اى طريق ينظر ؟

العمياء الصغيرة :

دائما هو يتبع صوت وقع الاقدام انظر .. انظر .. عندما احوله بعيدا يعود ثانية لينظر .. انه يرى .. انه يرى .. لابـد انه يرى شيئا مختلفا .

كبرى السيدات :

(**متقدمة للامام**) ارفعيه فوقنا فلربما يرى .

العمياء الصغيرة :

اخط جانبا .. لتخطوا جانبا (ترفع الطفل فوق المجموعة)

توقفت الخطى الى يميننا .

اكبر العميان :

انهم هنا .. انهم هنا بيننا .

العمياء الصغيرة :

من انت ؟ .. سكو .. كبرى السيدات ليرحمنا الله .

(سكون .. الطفل يبكى بياس اكثر)

عقـدة الـرواد والشعر الجديد

د . جلال الخياط

اشير بالبنان الى من كـان يكتب ويقرأ ، في احقاب سابقة، فان كان ما يسطر موزونا مقفى اصبح علما شهيرا في عصره دون عناء، وتغطـي الاوزان والقوافي على المضامين الرديئة والموضوعات التي لا ترقى الى مستوى المعاني المعروفة الشائعـة ، وانحسر شعراء بحدود ما قدموه من تناسخ وسطحية وتقليد وجفاف ، ولم تبق سوى أهمية تاريخية عابرة .

وبدا شعراء في مطالع هذا القرن وكأنهم استيقظوا ومجتمعاتهم توا من اغفاءة طويلة ، وأرادوا أن يمنحـوا اليقظة الفردية ـ العامة ابعادا ، وتعجلوا أن يغيروا بسرعة معالم قصيدة توهموها جديدة ، ولكنهم ظلوا اسـرى الاشكال التقليدية والافكار الجاهزة والخطابية الصاخبة. ولم يقدموا تجارب كاملة واكتفوا بنتائج شعرية واضحة قاطعة ، ولاقيمة كبيرة للخلاصات في الشعر دون خلفية او توطئة او اجواء . وتجاوزالمشكلات بجزئياتها واسبابها وبواعثها وتلخيصها في أبيات وحلها بأمر شـعري دون عوالم أدبية تهيء لها أضر بشعر هؤلاء الشعراء ، وكان لهم فضيلة الخروج من الموضوعات الشخصية الضيقـة الخاصة الى العصر والمجتمع ، وفضيلةاخطاء وقعوا فيها، صار تجنبها مؤشرا في طريق التجديد والابتكار ، وقامت شهرتهم على ضآلة ما قدمه أسلافهم في القرن التاسع عشـر .

وتجمعت تجارب وأفكار وأحداث ، وبدأ احساس طاغ بتفرد الفرد ، عبر المجموع ، وتميز الفنان ، بين العالمين ، وقامت مطابع وتوالت ترجمات ، وتولد شعور بالزمن ، وساد الوعي ، وتحطمت النمطية السابقـة . وخرج الانسان العربي من عصور القهر الجماعي ووقع في وهدة استعمار جديد ، وقامـت جـربان عالميتان ، وتأججت انتفاضات وثورات،وكان للواقع المتردي وارادة التغيير ونتائج الحرب العالمية الثانية واستلاب ارض فلسطين وولادة الفكر الجديد والتحولات الاجتماعيـة والانفتاح على العالم اثر هائل في المخاض والصـيرورة والصراع .

وعبر" الشاعر المحدث ، في نهاية الاربعينيات ، عن هذا وذاك ، ولم يكن له فضل فيه اذ أنه نتيجة له وليس صانعا لاحداثه ، وبصدفة ادبية تاريخية رائعة وعجيبة اقترنت الموهبة العالية بزمن موات يقدم بخشوع مقومات التجديد وأسسه وعناصره ويختار ذلك الشاعر لهـذه المهمة الادبية النادرة ، دون آلاف قبله وبعده ، فيهتدى ويسير ، بضربة حظ موفقة ، وتلاؤم مرحلي متقدم ، ولم تصمد المقارنة بينه وبين أسـلافه ، ولم تقو النمـاذج الزهاوية ومثيلتها على المنافسـة .

وازداد الشعر العربي نماءاً وثراءاً ، وكان خلاصة

جديدة لعطاء الشاعر العربي ، عبر القرون ، منذ أن وقف على الاطلال حتى سقوط بغداد ، وبعدسبات عميق عادت للشعر سطوته الاولى ، بمضامين واشكال وتطلعات حديثة ، وليس في هذا مايثير الدهشة .

وبدأت مسيرة الشعر الجديد ، وكان العراق نقطة الانطلاق ، وبرز شعراء كبار ، هنا وهناك ، وشاع بيننا اصطلاح جيل الرواد ، وتبوأ هؤلاء الرواد مواقعهم مزهوين ، واحاطوا انفسهم باسوار عالية واشاعوا الا ريادة من بعدهم ، واظهرهم النقاد وكأنهم يحتكرون العوالم الشعرية ولايرضون لغيرهم الاالتبعية ، ولايرحبون الا بالمريدين وصدقناهم ووقعنا في خطأ تاريخي ادبي كبير.

واستمرت محنة شعراء ما بعد الرواد ، فالمقارنة قائمة ، لايمكننا ان نتخلص منها ، اصبحت تقليداً ، ولا مبرر لها حين تمحق صورة شاعر مثال وجود اي شاعر آخر ، ولا نستطيع ان نسمي التوحيد في الشعر بابراز شاعر واحد يستولي على قدراتنا النقدية ، فلا تستوعب مواهب الاخرين ، مقارنة ادبية ، ولكنه تعبير عن عقدة تأصلت تقتال فيها الموهبة الاخرى ، ولايصح مانفعل ، في الوعي واللاوعي ، وان كان الشاعر المثال متفوقا على الاخرين ، فمن حق هؤلاء ان يعبروا عن ذواتهم ايضا ، والقابليات متفاوتة ابداً . وكل شاعر وموروثه وملكاته ، وكان التراث العربي الشعري باكمله موروث الشعراء الرواد ، والاسباب الزمنية المواتية ، فأضاف الشعراء الذين جاءوا من بعدهم تجربة الرواد الى ذاك التراث . وبما يقدمه المنطق من نتائج ، كان عليهم ان يتجاوزوا اولئك الكهنة . ولكن بقيت العوالم الادبية والاحتكارية قائمة ، واوهم النقاد بأن الرواد استلبوا كل مقومات التجديد والابتكار ، ووقعنا في خطأ تاريخي ادبي ثان حين اعتقدنا بأن للابداع ، وليس للتقليد ، حدودا معينة وعوالم مغلقة ، وكانت حتى الاخطاء النقدية التاريخيةفي خدمة امجاد الشعراءالرواد.

ان الصراع القائم بين جيل الرواد ومن بعدهم غير شرعي ، اولاً : لاننا لسنا في حلبة ، او مباراة ، ثانياً : لاننا نخطىء حين يستهلك شعراء معينون رؤيتناالنقدية، فلا ننظر الى نتاج الآخرين الا في ضوء ما قدمه اولئك الشعراء ، فنلغي دور الاجيال المتعاقبة ، وتبادل المواقع بين الشعراء ، وفي هذا تحطيم للابداع ، وتعسف واماتة للشاعرية حين نحصرها بحدود او بمقارنة محتمة ، لاداعي لها ، مع نماذج سابقة .

ايكون هؤلاء الرواد ، الكبار حقاً ، مقبرة للنبوغ ؟ هل نتركهم يغتالون مواهب شعرائنا الجدد ؟ يبدوا ان القضية لا تعنيهم ، فنحن الذين خلقناهذاالواقع البائس، وساعدت على ترسيخه عوامل ، ولم يتمرد عليه الشعراء الجدد وعالجوا عقدة الرواد بتقسيم ذواتهم الى ستينيين وسبعينيين ظناً بأن ذلك يمنح استقلالاً وتميزاً ، وبتعال ونرجسية طاغية ، تخفي شيئاً من الهلع ، وادانة لمن لا يرضخ او يعترف ، وتطلع الى شهرة سريعة لم تعد تسعفها نماذج زهاوية يمكن اكتساحها بسهولة . واصبح الشعر صعباً شائكا ، ولاول مرةفي تاريخنا الادبي الحديث، وقدر على الشاعر الحقيقي ان ينذر حياته للشعر فيصبح قوته اليومي ،لسنوات وسنوات ، وان ينسى الشهرة والمجد ويبدأ بترتيب للذاكرة جديد ، ولا يوقع نفسه في وهدة مقارنة مع نماذج ثابتة ، تنتهي احكامها بأسماء تفضيل مجردة ، ولا يدخل عالم الشعر بقصيدة او قصيدتين وديوان او ديوانين ، فلا مكان للشاعر المقل ولا للقصيدة الواحدة ، وان يثأر لنفسه بالابداع والكشف وان يتعلم حقا كيف يكون شاعرا ، وان يقاتل من اجل ذلك ، ولابدع عملية انتهاب الرواد لقدراته مستمرة واستنزافهم لدمائه قائمة،ولامبرر ان يسبق ردالفعل الفعل وان تجهض الشهرة السريعةالملكةالادبية ، فالشعر غاية قبل ان يكون وسيلة ، ولاان تميت الريادةالموهبةالجديدة، ان اقترنت بالدأب والصبر وابتعدت عن انتظار النتائج الفورية وطورتها الثقافات المتنوعة والافكار النيرة والرؤيا النافذة والتجارب والمعاناة الصادقة .

وما زالت عوالم شعرية بانتظار شعراء ورواد ايضاً ، وقد يستغرق التجريب سنوات طويلة ، ويعقبه تجريب التجريب ، لا ان نكتب قصيدة ونخرج نستجدي ردود افعال لما كتبنا كأي شحاذ بائس .

وعلى الشاعر الجديد تقع مسؤولية انحسارالشعر المعاصر ، ولا يصح ما يقدمه خلاصة لتجربة خمسة عشر قرناً ، وما اصعب مهمته ، وما كان اسهل ان يصدع الزهاوي وامثاله الناس بأوامرهم الشعرية القاطعة ، وما كان اسهل ان يمتد « بويب » السياب ويتسع حتى يغطي بحار شعراء النصف الاول من هذا القرن جميعاً، وبالرغم من ذلك ، ما زال هناك جديد يقبع تحت الشمس، وما زالت ريادة دائمة ، ودراما ومسرح وقصيدة الحوار واللوحة والاصوات المتداخلة ، واجواء ادبية متكاملة ، وزمن مليء بأحداث وفكر وانطلاق ، وما زالت الفاظ تتوسل علاقات جديدة ، تتيح اسلوباً متميزاً وجملة شعرية خاصة ، ومضامين كثيرة وكثيرة ، لم تحظ باعادة وترتيب وخلق .

ما عادت الاصابع تومىء الى من يقرأ ويكتب بالتميز،وما عادت الاوزان والقوافي تهيء وحدها الشاعر المفلق . ما اصعب ان يولد اليوم بيننا شاعر ، ولكن السهولة لا تعقب مع الزمن خلوداً ومجدا .

وقفة مع

الدكتور نوري جعفر

بقلم
صبري هادي الوائلي
عبدالعباس جواد السريح

لقد عالج الدكتور نوري جعفر مواضيع هامة في دراساته الاخيرة، فمعالجته لعلاقة اللغة والفكر وكتابه (الفكر طبيعته وتطوره) ، ثم كتابه الهام طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوف » هي بحق دراسات رائدة اذ لم يتناول هذه الموضوعات واحد من الباحثين قبله بمثل هذا الاتساع والفيض

ونحن في الواقع بامس الحاجة الى معرفة المدارس النفسية والفكرية التي تستجد في العالم فاجواؤنا خالية من المعنى والابداع والمامنا بما عند الغير يهون علينا الحاجة ويخفف من عوزنا ! .

الدكتور نوري جعفر يمنح في دراسته الحديثة من منابع المدارس الاشتراكية ، وبالتحديد يستمد معينه من مدرسة بافلوف والواقع ان الذي كتب حول هذه المدرسة بالعربية قليل ومبتسر ولعل الدكتور نوري جعفر كان السباق في الاطاله والشرح لاسس هذه المدرسة الشهيرة .

والمعتقد الذي يعمد الدكتور نوري جعفر ان يوضحه ويقف عنده طويلا هو موضوع الذكاء البشري وفيما اذا كان فطريا او مكتسبا ؟ !

فمن المعلوم ان هناك اتجاهين متباينين في دراسة هذا الموضوع ، يتجه الاول الى القول بوجود ذكاء فطري يمكن صاحبه من العطاء والابداع والعبقرية فالفروق الفردية امر قائم حاصل لا مجال لمناقشته بسبب امتلاك كل فرد قدرة من الذكاء فطريه تختلف من فرد الى اخر وتنسحب هذه النظرة على الاجناس البشرية حيث تصنف الى اجناس ذكية مبدعة واخرى بليدة لا تستطيع ان تنهض بالابداع والعطاء والاختراع.

واما الاتجاه الثاني وهو ما يأخذ به استاذنا الدكتور فيرى غير ما يرى اصحاب الاتجاه الاول ، فالناس متساوون في قدراتهم العقلية اذا امتلكوا جهازا عصبيا سليما معافى ، وتتأثر امكانيات الفرد بالبيئة الاجتماعية والطبيعية ، وبثقافة المجتمع الذي يعيش فيه الفرد ، وعلى نوع التفاعل الذي يمارسه الشخص في حياته اليومية المعتادة ، فالذكاء ليس ظاهرة فطرية وانما ظاهرة اجتماعية مكتسبة .

يقول الدكتور نوري جعفر في كتابه « الفكر طبيعته وتطوره » :

« ... وتصبح النتيجة ذلك من قبيل الهراء وتتهافت نظرية الذكاء الفطري المزعوم والقدرات العقلية الخاصة المتحجرة من حيث هي « قوى » متكلسة تتحدى الزمان ص٤٠ »

ويقول في مكان اخر من نفس الكتاب :

« ومعلوم ان مستوى تفكير الشخص او الجنس لا علاقة له بمزاياه الجسميه لانه ظاهرة بيئيه اجتماعيه ثقافية لا بايولوجيه فطريه ص ٤٤ » .

ويقول في نفس الكتاب ايضا :

« لاشك في ان علماء النفس الذين يفسرون اختلاف مراكز الافراد والفئات الاجتماعية والامم والاجناس على اسس بايولوجية فطرية مزعومة من ناحية« كمية الذكاء » الموجودة لدى كل منهم والتي تكشف عنها اختبارات الذكاء بالشكل الذي بيناه بعيدون كل البعد عن فهم قوانين نشوء المجتمع وارتقائه من الناحية التاريخية ص٥٥ » .

ويقول الدكتور نوري جعفر في نفس الكتاب ايضا:

« لقد اثبتت الدراسات العلمية الاصيلة ، وواقع الحياة اليومية أيضا، ان القدرات الفكرية ذاتها وان الذكاء ايضا والوظائف العقلية العليا التي نتحدث عنها في فصل اخر تنشأ وتتطور اثناء نشاط الانسان الفعلي في مجرى حياته اليومية المعتادة والمهنية ،اي انها حصيلة جوانب نشاطه الفعلي الذي يستلزمها لا بسببه او عامل حدوثه . معنى هذا انها ليست الاساس المسبق الذي يستند اليه ذلك النشاط بل هي نتاجه : ذلك لان الشخص عندما يمارس بشكل ايجابي واع ، مهنة معينة فان القدرات العقلية التي يستلزمها النجاح في انجازها تنشأ كما ينشأ الذكاء اثناء عملية الممارسة الموجهة الواعية ذاتها ، ولهذا فان مسألة التوجيه المهني مثلا ليست هي قضية البحث عن المؤهلات او المواهب او القدرات الخاصة الفطرية بل دراسة الظروف البيئيه المتوافرة بالفعل التي يمارس الشخص ضمن اطارها العام عمله الموجه الواعي الذي يؤدي بالضرورة الى نشوء القدرات الفكرية المطلوبة وارتقائها ص ٥٦ » .

فالذكاء والوظائف العقلية العليا تنشأ وتتطور عبر نشاط الانسان الفعلي في حياته اليومية والمهنية ، فهي ليست اساس ذلك النشاط ولا سببه ، وانما هي نتيجه وحصيله ذلك النشاط فعندما يمارس الفرد مهنه معينه فان القدرات والذكاء التي تستلزمها تلك المهنة تنشأ اثناء ممارسة تلك المهنة ، فالذكاء ظاهرة مكتسبة يكتسبها الانسان خلال الممارسة العملية في بيئته الطبيعية والاجتماعية ، فليس ثمة ذكاء فطري ، ولذلك فالفوارق الفردية من الناحية العقلية في الاساس لا وجود لها مطلقا ، والناس متساوون من حيث المبدا بامكاناتهم العقلية وذكائهم .

ومثل هذه المفاهيم والاراء تنتشر في كتب الدكتور نوري جعفر التي اشرنا اليها وربما شكلت اراء الدكتور وغايته من تصنيفه لهذه المؤلفات .

والواقع اننا لا نناقش الدكتور نوري جعفر حول ارائه هذه ولا نجادله فيها وربما كنا اميل الى الاخذ بها، ولكن المؤسف ان هذه الاراء التي يسوقها ويلح في تأكيدها وتثبيتها تتهاوى وتتهافت عندما يهب لمعالجة موضوع (الابتكار او الاصاله او الخلق او الابداع في حقل العلم وفي المجال الفني) . هذه نقطة سنقف عندها مع الدكتور الفاضل ، والنقطة الثانية التي سنناقشها مع استاذنا الدكتور هي هذا الاضطراب غير المسوغ الذي نلمحه عند الدكتور نوري جعفر عندما يبحث موضوع الابداع في حقل العلوم والفنون وستتوضح النقطة الاولى من خلال مناقشتنا للكيفية التي بها طرح الدكتور موضوعه هذا ومكمن الاضطراب فيما طرح .

موضوع الاصاله والابداع في كتابه (الفكر طبيعته وتطوره) يعلمنا مقدما في حاشية مدونة اسفل الصفحة (١٧١) من كتابه المذكور بان الذي يذكره مستمد في الاساس من نظريات بافلوف الفسلجية وهو تلخيص مركز لارائه المعروفة في كتاب ماثل للطبع ـ يعني به (طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوف) حيث ان هذا الكتاب الاخير لم يكن مطبوعا انذاك فقد طبع سنة ١٩٧١ بينما طبع كتاب (الفكر طبيعته وتطوره) سنة ١٩٧٠ .

ولتقرأ ياسيدي القارىء هذا النص من كتاب

(الفكر طبيعته وتطوره) الذي يستمد معناه من نظريات بافلوف كما يخبرنا الاستاذ الدكتور :

« يمكننا ان نقول ، في ضوء علوم المخ المار ذكرها، ان الابتكار او (الاصاله او الخلق او الابداع في حقل العلم وفي المجال الفني) من حيث هو عملية ذهنية منظورا اليها من زاوية تركيز الانتباه لفترة طويلة من الزمن في موضوع معين ، بالاستناد الى الالمام الواسع العميق به ، هو نشاط عصبي تقوم به خلايا القشرة المخية التي بلغت اثارتها حدها الاقصى ، معنى هذا من الناحية السلبية ، نشوء عملية عزل مخي تستدعي ، في لحظة تركيز الانتباه ، اقصاء الانطباعات الذهنية والمؤثرات البيئية الاخرى لكي تنتشر تلك الاثارة فيها ، وعندما تقترن او تتلقح او تلتقي الارتباطات العصبية في المنطقة النشطة من القشرة المخية فان ذلك يعني ميلاد الفكرة الجديدة والمبتكرة غير ان هذا الاقتران السعيد المؤقت او الخلق الذي يتم في اعقاب دراسة عميقة مستفيضة تستغرق سنين طويلة ، يحدث بشكل مفاجىء عند نضجه بين المراكز المخية الحسية المنتشرة في جميع القشرة المخية باستثناء مقدمتها كما يحدث ايضا بين المراكز المخية اللغوية الموجودة في القسم الامامي الاعلى من القشرة المخية فان حصل هذا الارتباط بين المراكز طربية او صورة شعرية رائعة قبل ان تفر من الذهن . فيتم انبثاقها في حقل الفن بما فيه الشعر في حالة حدوث الاقتران العصبي بين المراكز المخية الحسية وفي حقل العلم في حالة حدوثه بين المراكز المخية اللغوية . ويبلغ الصراع المخي اعلى مراتبه في الحالتين ، بين الخلايا المخية النشطة وبين الخلايا المخية التي مازالت باهته النور . وتظهر في مجرى هذا الصراع صفات مخية جديدة يجوز ان نسميها « مخاض الصراع » الذي يتصف به العباقرة ص ١٧١)

فموضوع الابداع اذن نشاط عصبي تقوم به خلايا القشرة المخية وقد بلغت اقصى حدها الاقصى وفي لحظة يتم فيها تركيز الانتباه تقص جميع الانطباعات والمؤثرات الاخرى من خلايا القشرة المخية لتنتشر فيها الاثارة المذكورة . فتلتقي الارتباطات العصبية في المنطقة النشطة من القشرة المخية فان حصل هذا الارتباط بين المراكز المخية اللغوية حصل الابداع في صنوف العلوم ، وان حصل بين المراكز الحسية حصل الابداع في صنوف الشعر والفنون الاخرى ــ ونأمل ان لا نكون قد تعسفنا في التبسيط والتوضيح .

وفي نهاية النص الذي اقتبسناه ، يدون الدكتور المؤلف حاشية في الصفحة (١٧١) من كتابه المذكور ــ الفكر طبيعته وتطوره ــ وهذا نص الحاشية :

« ينقسم الناس عموما ، من وجهة النظر الفسلجية الحديثة ــ الى ثلاثة اقسام من ناحية العلاقة بين مراكزهم المخية الحسية واللغوية ومن ناحية الصلة بين المخ وبين الاقسام الدماغية التي تجاوره وتقع اسفله. وهذا هو الاساس الفطري الفسلجي للعلماء او المفكرين وللفنانين بما فيهم الشعراء ولعامة الناس . فاذا تغلبت المراكز المخيمة اللغوية على الحسية وتغلب المخ على ما تحته نشأ لدينا الاساس الفسلجي للعلماء الذين ينبغي لهم ان يستثمروا حده الاقصى في الدراسة العلمية المتخصصة ليصبح صاحبه عالما في احد فروع المعرفة العلمية . وينعكس الحال عند الفنانين ، اما اغلبية الناس فتتقارب عندهم قوة المراكز المخية اللغوية مع قوة المراكز الحسية ، وقوة المراكز المخية هنا تعني كثرة عدد خلاياها وان المراكز المخية الحسية اللغوية تجعل صاحبها يدرك الطبيعة والمجتمع ادراكا حسيا على هيئة صور حسية حية وفضفاضة ويتعامل مع الظروف البيئية المحيطة بعواطفه الجياشة التي تقع مراكزها الدماغية تحت المخ كما سترى . كما انه يدرك العالم المحيط بارتباطاته الطبيعية باعتباره كيانا متماسكا . وينعكس الحال عند العالم الذي يتعامل مع البيئة عن طريق الرموز والمعادلات بعد تجزئتها الى عناصرها الاولية لكي يفهمها »

وهنا نجد الناس وقد انقسموا الى ثلاثة اقسام استنادا للاساس الفطري الفسلجي لاجهزتهم العصبية من حيث العلاقة بين مراكزهم المخية الحسية واللغوية ومن ناحية الصلة بين المخ والاقسام الدماغية التي تجاوره وتقع اسفله ، فعندما تتغلب المراكز اللغوية على الحسية ، ويتغلب المخ على ما تحته نظفر بالعلماء ، اما اذا تغلبت المراكز الحسية على اللغوية فسنحصل على الاساس الفطري والفسلجي للفنانين بمن فيهم الشعراء، اما اغلبية الناس من غير العلماء او الفنانين فتتساوى عندهم قوة المراكز المخية مع قوة المراكز الحسية .

ولا ندري لماذا لا تنسب هذه الاراء المذكورة في هذه الحاشية الى بافلوف ؟ لماذا جعلها المؤلف من وجهة النظر الفسلجية الحديثة علما بانه يشير انتباهنا في الصفحة نفسها ص (١٧١) الى حاشيه يؤكد فيها انه يستمد ما يعرضه في الاساس من نظريات بافلوف . ثم انه ينسبها الى بافلوف في كتابه الثاني الذي اشرنا اليه قبل قليل (طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوب ص ٤٠٢ ــ ٤٠٦) . وان القارىء سيقع في اضطراب حتما وسيتصور ان اراء بافلوف تعتمد « على وجهة النظر الفسلجية الحديثة » التي ينقسم بها الناس من حيث الاساس الفطري الفسلجي الى اقسام ثلاثة !

ثم يعود الدكتور المؤلف الى هذه الفكرة نفسها عندما يعالج موضوع انعدام القدرة الرياضية نسبيا عند بعض الطلاب الى تغلب المراكز الحسية المخية كتابه المذكور « الفكر طبيعته وتطوره »

هل يرجع انعدام القدرة الرياضية انعداما نسبيا عند بعض الطلاب الى تغلب المراكز الحسيه المخيه

(المنظومه‌الاشاريه الاولى او الحسيه) عندهم على المراكز المخية اللغوية (المنظومة الاشارية) الثانية او اللغوية) ؟ التغلب بمعنى انها اقوى فسلجيا او فطريا – وهو ما يميز الفنانين عموما بمن فيهم الشعراء الذين ينفعلون اكثر من غيرهم بالطبيعه ويدركونها باعتبارهما كيانا حسيا متماسكا حيا بما فيه من حيوية وزهو ، والاجابة بالايجاب عن هذا السؤال تعني فسلجيا ان القدرة الرياضية الموجودة لدى بعض التلاميذ دليل على تغلب الجانب المنطقي عندهم على الجانب الحسي بمعنى ان مراكزهم المخيه اللغوية اقوى فسلجيا وفطريا من مراكزهم المخية الحسية وهو ما يميز المفكرين عموما الذين يشتغلون بالنظريات العلمية المجردة في مختلف العلوم والذين يدركون الطبيعة مفككة او مقطعة الاوصال اذ يحللونها عن طريق الرموز والمعادلات الرياضية الى اجزائها المختلفة ثم يعيدون صوغها من جديد على هيئة قوانين عامة ونظريات .

يبدو ان التفسير المذكور الذي قال به بعض علماء الفسلجة المعاصرين لا يفي بالمرام وان كان مفيدا من بعض الوجوه . وقد استلزمت دراسة هذه الظاهرة السايكولوجيه دراسة مستفيضة من ناحية اساسها الفسلجي نشوء تفسير اخر اكثر شمولا واوفى مع استناده في الاساس الى العلاقة بين المراكز المخية اللغوية والمراكز المخية الحسية . غير ان هذا التفسير لا يأخذ منطلقة في الاساس من قضية تغلب المراكز المخية اللغوية على الحسية عند اصحاب القدرة الرياضية وانعكاس الامر عند من يفتقرون الى التناسق بينهما كما هي الحال عند اغلبية الفنانين والناس بقدر ما يأخذ ذلك المنطلق والى الدرجة الاهم من ناحية مستوى تطور كل منهما (اي مستوى تطور المراكز المخية اللغوية والمراكز المخية الحسية) وبخاصة المستوى الذي تتناسق فيه قوة كل منهما بدرجاته الثلاث العليا والوسطى والدنيا . معنى هذا ان المسألة الحاسمة في هذا ليست هي مسألة تغلب المراكز المخية اللغوية على المراكز المخية الحسية او بالعكس بقدر ما هي مسألة المستوى الذي بلغه عند الطالب المتقدم بالرياضيات المحتوى اللفظي – المنطقي – لتفكيره (يعني قدرته على التعامل بالمجردات والرموز والمعادلات) .

وهنا نجد ان الفكرة التي عالجت موضوع الابداع وقسمت الناس الى ثلاثة اقسام من ناحية العلاقة بين مراكزهم الحسية واللغوية نعود لتنسب الى « بعض علماء الفسلجة المعاصرين » فهي ليست لبافلوف ، وهي ليست (وجهة النظر الفسلجية الحديثة) وانما هو تفسير (قال به بعض علماء الفسلجة المعاصرين) وهذا التفسير (لا يفي بالمرام وان كان مفيدا من بعض الوجوه) والتفسير الذي يلجأ اليه المؤلف لمعالجة موضوع التفوق في الرياضيات والعلوم او الفنون لا يتعلق بتغلب المراكز المخية اللغوية على المراكز المخية الحسية او بالعكس بقدر ما يكون منطلقه في تفسير التفوق والابداع الى (مستوى تطور المراكز المخية اللغوية والمراكز المخية الحسية) .

ولكننا نسأل الدكتور فيما اذا كان هذا التطور في مستوى المراكز اللغوية والحسية مكتسبا او فطريا ؟ ثم اننا لا ندري من هو صاحب هذا الراي الذي يسوقه الدكتور نوري جعفر وما علاقته بالنزعة البافلوفيه . ولو وقف الدكتور عند هذا الحد لما كان هناك نقد او مناقشة ولكن الدكتور يعود الى موضوعات الرياضيات والتفوق فيها وفي الصفحة (١٩٣) من كتابه المذكور (الفكر طبيعته وتطوره . ويؤكد راي بافلوف في تفسيره لموضوع الابداع والذي وصفه (بانه لا يفي بالمرام وان كان مفيدا من بعض الوجوه) .

يقول الدكتور :

« يتضح اذن ان الرياضيات علم يستند الى المجردات والرموز والمعادلات فلا بد اذن من النظر الى هذا العلم ايضا من زاوية انقسام الناس فسلجيا على وجه العموم من ناحية العلاقة بين الاشارات الحسية والاشارات اللغوية (او بين المنظومتين الاشارتين الاولى والثانية اللتين سنتحدث عنهما في فصل قادم) حيث تتغلب المراكز المخية الحسية على المراكز المخية اللغوية عند بعض الناس ، ويحصل العكس عند بعض اخر . ومعنى هذا بلغة الرياضيات تغلب محتوى الصور الذهنية البصرية للتفكير (اي طغيان الجانب الحسي) عند بعضهم على المحتوى اللفظي المنطقي (يعنى على جانب المدركات العقلية عند بعض اخر) . او بالعكس وهي امور فسلجية فطرية مخية ولا صلة لها بالاكتساب او التعلم ص (١٩٣)

ان غلبة المراكز المخية الحسية على المراكز اللغوية او العكس قضايا فطرية ، وهي غير مرتبطة باكتساب ولابالتعليم ، اذن قضايا الابداع الفني حيث تتغلب المراكز الحسية على المراكز اللغوية او قضايا النبوغ العلمي حيث تتغلب المراكز اللغوية على المراكز الحسية استعداد فطري واساس يبني عليه تركيب الجهاز العصبي . فالفروق الفردية امر قائم ولا نستطيع تجاهله على الاعتبار الذي يسوقه الدكتور . والغريب ان الدكتور نوري جعفر في نفس النص هذا يقول :

« كل هذا يجب الا يفسر على انه نكران لمبدأ الفروق الفردية التشريحية والفسلجية الموجودة بين التلاميذ ولكنه يردعنا عن المبالغة في تقدير قيمة تلك الفروق وبخاصة اذا تذكرنا ان الاساس الفسلجي المخي للقدرات الخاصة متماثل لدى جميع الاشخاص كما ذكرنا ص (١٩٣) » .

ولاندري كيف يوفق الدكتور بين تقسيمه للناس على اساس قوة المراكز العصبية واعتبارها قضايا فسلجية فطرية (لاصلة لها بالاكتساب او التعلم) . وبين

قوله (أن الاساس الفسلجي المخي للقدرات العقلية الخاصة متماثلة لدى جميع الاشخاص الاسوياء كما ذكرنا) .

وفي نفس النص ايضا يقول الدكتور نوري جعفر :

« فالباحث يواجه بالضرورة تصنيفا اخر فسلجيا يتعلق بخواص المنظومتين الاشاريتين ليس من ناحية علاقتهما المتبادلة حسب وانما ايضا من ناحية مستوى تطور كل منهما على انفراد ص (١٩٣) » .

وقد مر هذا التقسيم من قبل المؤلف في غير هذه الصفحة اي في الصفحة (١٩١)من نفس الكتاب (الفكر طبيعته وتطوره) عندما قرر ان تفسير البافلوفي لا يفي بالمرام . وقد تساءلنا في حينها اذا كان مستوى التطور الذي يحصل في المنظومتين الاشاريتين كل على انفراد فطريا او مكتسبا ؟ وعن علاقة هذا الراي بالنزعة البافلوفيه . ولو فرضنا اننا نعمد على تطويرها بين المنظومتين بالاكتساب فاننا سوف لا نظفر بالنبوغ باي حال من الاحوال لان الدكتور المؤلف قرر سلفا ان قوى مراكز المنظومتين المذكورتين امور فسلجية فطرية مخية ولا صلة لها بالاكتساب او التعلم .

ان الاضطراب والتناقض طبعا نتائج الدكتور واحكامه بشكل يدعو للاسف والالم واحيانا يقع ذلك في نص واحد فلتقرأ للدكتور نوري جعفر :

« كل هذا يجب الا يفسر على انه نكران لمبدأ الفروق الفردية التشريحية والفسلجية الموجودة بين التلاميذ ولكنه يردعنا عن المبالغة في تقدير قيمة تلك الفروق وبخاصة اذا تذكرنا ان الاساس الفسلجي المخي للقدرات العقلية الخاصة متماثل لدى جميع الاشخاص الاسوياء كما ذكرنا » .

لاندري ماذا يريد الدكتور نوري جعفر ان يبين لنا؟ ايريد ان يؤكد وجود الفروق الفردية وعلى اسس تشريحية او فسلجية ام يؤكد ان القدرات العقلية متماثلة لدى جميع الافراد وعلى اسس فسلجية ايضا ؟ واذا سلمنا بتماثل القدرات العقلية وعلى اسس فسلجية فلماذا لا ننكر الفروق الفردية ؟ ومثل هذا غير قليل في بحوث الدكتور ودراساته .

يبدو ان الاضطراب والتشوش الذي يقع فيه الدكتور عندما يتناول موضوعات القدرات العقلية والذكاء والفروق الفردية يعود الى انه يعمد لاخضاع النزعة البافلوفية الى متطلبات لا تستطيعها ويسحبها الى اغراض لا صلة لها بها . ولذلك نراه يلجأ الى التكرار بشكل متعسف لا يطاق فجل افكاره يعيد كتابتها مرات عديدة حتى يسبب لقارئه الملل والبرم فيما يقرأ . والواقع اننا لا نجانب الحقيقة اذا افترضنا ان الدكتور ابتعد عن النهج العلمي في عرضه لموضوعاته ، فاذا بالنتائج التي اتى على تأكيدها تتهافت وتتهاوى كما قلنا ، ان الدكتور انشغل فيمايعتقد دون ان يستطيع اقناع قارئه بذلك المعتقد. فمنهجه في عرض البافلوفية اوقع كارثة على مبدأ المساواة العقلية للافراد فاذا الناس منقسمون ثلاثة اقسام بالنسبة الى علاقة المراكز المخية الحسية واللغوية . لا بل ان الناس ينقسمون الى اربعة اقسام ، فهناك قسم (تتوازن فيه المنظومتان الاشاريتان بقوة وهم اقلية ضئيلة من البشر تبرع بالعلم والفن مثل لوراندو دافنشي وكوتيه ولوموتو زوف مع تغلب بسيط نسبي لاحدى المنظومتين على الاخرى ص (٤٠٤) من كتاب طبيعة الانسان في ضوء فسلجة بافلوف) هذا ما يؤكده الدكتور في كتابه المذكور .

ربما يتصور القاريء اننا ننقد الدكتور انطلاقا من عدم اقرارنا بالمساواة بين الناس من حيث قدراتهم العقلية ، وبودنا ان نوضح اننا نقصد هذا ، وانما اردنا ان نوضح ان منهج المؤلف في تناول هذا الموضوع لم يقده الى مبتغاه ،فاقراره بوجود فروق فردية وتصنيفية للناس الى اقسام ثلاثة من حيث علاقة المراكز المخية الحسية واللغوية وانواع العطاء الفكري المتباينة لهذه العلائق زعزع الحاحه الشديد على تأكيده وجود قدرات عقلية متماثلة للافراد .

ان تناول مثل هذه الموضوعات يحتاج الى كثير من الدقة والافضل ان نترجم النصوص الاصلية لعلماء النفس والفلسفة فهذا اجدى للقاريء العربي ، وعلى كل حال فللدكتور نوري جعفر كل اجلال وتقدير .

تنهدات الأمير العربي

عبد الجبار داود سلمان

تبدأ قصيدة التنهدات التي سمي الديوان باسمها من نقطه بعيدة على شواطيء بحر الظلمات وفي ليلة من ليالي الصيف التي تثير الرغبات ..هنالك كان [الامير العربي العاشق] يقف في مواجهة المرأة سيء الظن بها ، عنيفا قاسيا عليها يرى الجزر المنثورة في ليل العشاق نساء يشربن الدم وعرايا يرقصن على الاشلاء ويأكلن قلوب العشاق ..ولكنه سرعان ما تسحره احداهن اذ تكشف عن ساقيها فيفديهما برخام الهيكل والبلور ثم يعرفنا بشخصيتها تعريفا موجزا فهي سائحة اجنبية قدمت من بلاد باردة بحثا عن دفء الشمس الصحراوية ويدور حوار بينهما عن الاوضاع السياسية في العالم بشكل عام وعن طبيعة المرأة بشكل خاص وعن العلاقة بينهما الى درجة التفسير الجنسي للتاريخ .

ــ يرعبني
حقد الانسان الناشر في عرض الكون بيارقه
قالتها امرأة خضراء العينين
افترست قلب صديقتها . .
ــ اصحيح ان النسوة لا يعرفن وفاء ؟
.. .. ..
« زعموا ان خطيئة هذا الكون امرأة » .
قالت عاشقة : تتهاوى في الافق الشرقي نجوم
كالزنبق تسحقها الاقدام . . [ص ٩ ــ ١٢] .

وعبر هذا الحوار يتذكر الامير العربي صورة امراة اخرى في جبل الشيخ ويسمع صوتا داويا يسد افواه منافذ بادية الشام ، واذا هو متمزق بين الواقع وما وراء الواقع بين اللحظة الآنية والذكرى ، بين عاطفته ومسؤوليته ، بين فرديته وانتمائه . . وتتداعى في مخيلته الافكار فينسى من معه ويستحضر صورة «رابعة العدوية» رمزا للعروبة وفارس بني شيبان رمزا للبطل المنقذ ويشعر كل منهما انه تقمص ذات الآخر [انا ... انت] ونعرف من خلال مقطع حواري ان الحبيبة ارهقها الشوق اليه فهي تسأل عنه بني شيبان وتشكو لهم سنة قاسية من سنوات الفراق . .

ــ : يا معشر شيبان

مضى عام مذ نام الفجر على شفتي

اتلظى . .

تتأوه في شبق ذرات الرغبة في صدري

[ص ١٦]

ثم يرتدي العاشقان قناعا جديدا فاذا هما غرناطة والبدوي يتردد ذكرهما في اغنية من اغاني زرياب القادم من بغداد ، ويهم البدوي ان يقبل اعتاب الحمراء ايمانا منه بأن العاشق يلمح في كل الاشياء حبيبته ولكنه يشعر بمرارة هذه القبلة التي تتداعى خلفها صورة قاتمة لحمامات الدم في عمان حيث يقتل العربي الفلسطيني على يد اخيه العربي في الاردن بينما يحدثنا التاريخ القريب عن اروع صور التضامن في ثورة عزالدين القسام :

كان القسام عطاء الارض

وفي جبل النار

التحمت سعفات النخل بأغصان الزيتون

وعانق سوسن بر الشام اللوتس . .

[ص ٢٢ ــ ٢٣]

ويتألم الامير العربي كثيرا لما حصل من قطيعة وهجر وزيف ويلجأ الى العرافين يقرأ طالعه وهنا تحتل شخصية العراف رمز المستقبل مكانتها داخل القصيدة اضافة الى شخصية الامير وشخصية المحبوبة .

ــ : يا ركب العشاق المنفيين استمعوا

يأتي صوت العراف رخيا يمسح آذان الركب

ــ : اذا مر على وادي الاحقاف نسيم

تخصب ارض الدهناء

ويجري الماء زلالا فوق رمال الربع الخالي

[ص ٢٦]

ويتناوب صوت العراف مع صوت الامير العربي ومن خلال هذه المناوبة يكشف الشاعر عن رأيه في الواقع العربي والمستقبل الذي يتوسمه له . . ويتخذ حديث الامير شكل تنهدات عاشق حينا : [اتلفت في وله . . . مدي للعاشق طرفا . . مدي للعاشق كفا . . هل اطفيء مصباح البيت . . ؟] وتنهدات مناضل عربي حينا آخر : [الليلة غلف عمان العار ... الليلة مات على باب الرملة بدر .... يا شجر الخابور اتورق وابن طريف اردته خيول عمومته .. يا عبدالملك استعجم جيل الابناء ...]

اما صوت العراف فيردد : من يزرع ريحا تحصده الريح ومن يحصد خمرا خمرا يشرب . .

وبعد هذه المناوبة تعود المحبوبة وهي تسأل بني شيبان فيخبرونها بأنه مر من هنا ومضى وكان يغني اشعارا عن سيدة لا يعرفونها . ومن جديد تتداعى الصور على مخيلة الامير معالجة ما يلي :

ا ــ تجربة الوحدة العربية :

كان النيل الصاعد لحم امراة ــ ترضع غابات النخل حليبا ــ لكن الضرع تشقق في ارض الدلتا .. [ص٣٧]

ب ــ التخلف والركود :

الماء الآسن في كل مكان . . [ص ٣٩]

ج ــ الحدود الموصدة :

في ارض خراسان ــ يسد الثلج مسالك جيش الفتح . . [ص٤٠]

د ــ العروبة الممنوعة :

فلقاء المحبوبة اضحى معجزة في زمن النفي . .

[ص ٤٣]

هـ ــ الخصومات المفتعلة بين الاشقاء :

ما بين الحيرة والحير الشرقي قتلت برمح اخي

[ص ٤٥]

و ــ مأساة حزيران وعار الهزيمة :

خرجت رايت رجالا كدمى ملهاة ــ يمشون على اطراف اناملهم ــ فعقرت نياقي للقادم من ارض حزيران بلا وجه من ارض من .... ــ القيت ردائي استر عري امراة ضاجعها العار ثلاثا ... [ص ٤٦]

ويعود صوت العراف محذرا من مجيء الاعور الدجال وتتحقق نبوءته ويهرب الامير العربي من واقع المأساة عائدا الى جليسته السائحة ولكنه لا ينعم بلحظة صفاء لان المأساة تطارده فتختلط في مخيلته الذكرى والنبوءة والجراح والالم . . ثم نصل الى العراف من جديد وهو يبشر بمجيء البطل المنقذ من وادي الرافدين :

قال العراف : الريح الموعودة آتية

والمنقذ من بابل يأتي

والسبي الى السبي يعود . .

فتعم الفرحة جميع القلوب بحيث تفيق ذرات الرمل على حلم المطر ويورق اللبلاب حول النوافذ وترفرف الفراشات ويتفتح الورد الجوري .. وعندها يطمئن الامير وتهدأ مشاعره فيعود ليكمل سهرته مع صديقته :

كف الحلوة تبحث عن كتفي

تتشبث .. يفجعنا الفجر

ــ وداعا . .

ــ لا . .

وتختم القصيدة بمقطع يقطر مرارة يصور الامير نفسه وقد اتعبته الحياة وبعد ما بينه وبينها :

العمر تآكل واحدودب قلبي
تعب الشوق
وما زالت عيناك الفيصل
ما بين الموت وبيني . .

ويتضمن الديوان اضافة لهذه القصيدة ثلاث قصائد أخرى : سيدة الاحزان ، وعراقية كانت الريح، وتعود الهوادج ؟ لا . . .

اما سيدة الاحزان فهي المحبوبة التي يشتاقها الامير ويبحث عن زمان الوصل معها وكما اتخذت في القصيدة الاولى عدة اقنعة كذلك شأنها في القصيدة الثانية فهي ليلى التي تنكر يوم الفيل في سفح التوباد وهي الكوفة التي لم يعد ينشر صفصافها ظله على رمال الطف العطشى وهي البصرة التي اضحى رطبها حشفا وسدت ابواب خورتها دون قوافل المحبين .وكما كان العراق بشيرا في القصيدة الاولى فان المحب لم ييأس في قصيدته الثانية وهو ينتظر يقظة الراقد عند جدار الصين .

متى يا سيدة الاحزان
يقوم الراقد عند جدار الصين ؟
ارى عروة يفقأ عين الوحش ؟
ورجع صهيل الخيل حبالا
تلتف على عنق التنين الجائم عند عيون الماء
فيجري الماء على ارض حولها القحط نحاسا ــ
[ص ٨٨ ــ ٨٩]

وفي قصيدة عراقية كانت الريح تكرر التجربة ذاتها فهي دمشق التي يبكي هجرها نخل بغداد وهي ارض الحجاز التي لا يلوح بارقها وهي ارض حران التي تندب فرسانها وهي وادي الفضا التي انتهت عنده ديمة الشعر وهي ارض الحجون التي ثكلت انيسها وسامرها . .

وكما كانت المحبوبة تستغيث ببني شيبان وتنتظر هبوب الرياح من بابل فان الموقف ما زال كما كان ولكن . . . .

عراقية كانت الريح
لكنهم اغلقوا دونها منفذ الحرب
شدوا وثاق المثنى
حزاني السيوف التي اغمدت ساعة الروع . . .

ويظل صوت الامير موجعا وهو ينادي دمشق واوجع منه ما يراه :

يا دمشق التي هدنا بعدها
يا دمشق التي . . .
يا . . على باب توما
رأيت هشاما يبيع لسائحة سيفه ثم يمضي . .
[ص ١١٤]

وتبدا قصيدة [تعود الهوادج ؟ لا] بمجموعة من صور القطيعة عن طيور الكراكي التي ولت تباعا وعن رحيل القوافل نحو بصرى وعن وداع الحداة لرمل النفوذ ممهدة للحديث عن تجربة حب انتهت بسبب موت الاميرة كما توحي بعض المقاطع :

أعود . . تصيرين للغير . . لا . . انه الموت . .
[ص ١٢٩]

تأبى الشواهين لحما تمر عليه المناقير والدود
[ص١٣٠]

وبسبب الغدر كما توحي مقاطع اخرى :

تمرين بالقلب همسا وعيناك بالغدر مكحولة . .
[ص ١٢٩]

فياليتها اصدقتني ولم تغزل الريح ثوبا
[ص ١٣٤]

هو الغدر سوق الهوى اقفرت واستكانت جباه القصائد للعقم
[ص ١٣٥]

ويصح جمع السببين حين نعتبر الموت مجازا . . وتختم القصيدة برد فعل معاكس من قبل الامير :

انتهت لعبة اتعبتنا
غسلت فؤادي بماء القطيعة . .
ــ : تعود الهوادج ؟
ــ لا
بيننا انبت الغدر غابا من الشك
ــ واللهب المستثار ؟
ــ سراب وشيئا فشيئا . . تغيبين امحوك . . افتح صدري لعل الرياح النقية تسري رخاء على صفحة الماء .
[ص ١٣٦ ــ ١٤٠]

ولو فهمت الاميرة هنا على انها رمز للعروبة لوجود الاشارات التاريخية العديدة التي تشكل قرينة فان حكاية الغدر او الموت لا تتناسب مع طبيعة ما ترمز اليه كما ان القطيعة ليست من مبادىء الشاعر وعقيدته وانا اميل الى ان اعتبر هذه القصيدة اغنية وجدانية خاصة ارتدت غلالة غيرها .

هذا الامير العربي الذي يتنهد يذكرنا بعبد الله الصغير الذي تنهد وهو يغادر الاندلس فهل قصد الشاعر من تنهداته أن يبكي الارض المضاعة في فلسطين المحتلة والجولان وسيناء والضفة الغربية ؟ كما بكى الصغير الاندلس ان كان قصد ذلك فتجربته ساذجة يعانيها كل مواطن عربي وان لم يقصد ذلك فناقده ساذج حين يقصر تجربته على هذا الموضوع . .

والذي اراه : ان الشاعر يطرح قضية الوجود العربي كمعطى فلسفي في شعره ويتألم لان هذا الوجود يتعرض كما لم يتعرض الوجود الفرنسي او الروسي او الهندي او الصيني لعملية افراغ من محتواه وجوهره . . قد تكون قضية فلسطين جزء من عملية الافراغ هذه الى جانب الغزو الفكري والضغوط السياسية التي يتعرض لها الوطن العربي . . فان صح ما نذهب اليه تبدو تجربة الشاعر تجربة عميقة ذات بعد شمولي وان القلق الذي يعانيه انما

هو لوعة الوجودي المنتمي الذي يريد ان يختار له ولكل الناس ومن هنا نجد القاسم المشترك بين شخوصه [عروة بن الورد ـ المثنى بن حارثة ـ ابن طريف الشاري ـ عز الدين القسام ... الخ] الذين اذاب كل منهم كيانه في كيان المجموع .

ومن الناحية الشكلية يلاحظ على لغة الديوان انها تميزت بكثرة الاشارات التاريخية التي يمكن اعتبارها رموزا وهي ليست من الرمزية في شيء وانما هي كسر اثرية يلذ للشاعر ان يستعملها حلية في معماره الفني ولعلها مظهر من مظاهر هواية عامة في حياته .. فهو اذ يقول :

[ياشجر الخابور اتورق ؟ وابن طريف اردته خيول عمومته] لايرمز لشيء وانماهو يستخدم بيتا من ابيات شعر الخوارج بعد ان اصبح كسرا فقدت وزنها وصياغتها القديمة ليعبر عن معنى معاصر يتعلق بمجزرة أيلول الاسود كما يفعل بكسر الفخار الازرق في تزيين واجهة دار من الدور .. وهي زينة تدخل في صلب البناء ..

ومن الامثلة الاخرى استفلاله لكسرة من قول الشاعر [تمتع من شميم عرار نجد ـ فما بعد العشية من عرار] حيث يقول :

كأن الذي جف في حلقنا
لم يكن ماء زمزم ..
حتى شميم العرار الذي ...
يا من عشقنا بها أهلنا .. الخ .

ومثل ذلك قوله :

فقد أعولت ريح عاد
وسالت بأعناق دهم المطايا البطاح .. [ص ١٣٠]

ومن مزايا قصيدة الكمالي تعدد الاصوات فهناك اكثر من شخص يزاحمه في غنائه وهذه الظاهرة تمنح القصيدة حركة درامية داخلية وتوفر لها لبنات حوارية وتنقذها من الخطابية والمباشرة .

ولا تعتبر الجملة النحوية الوحدة الاساسية في بناء قصيدة التنهدات وانما هي «الحادثة المصورة» ويبدو هذا واضحا في المقطع الاول من قصيدة «تعود الهوادج» حيث يقدم ثلاث حوادث مصورة او ثلاث صور متحركة

(١)

كما يسبح الغيم في الريح
ولت طيور الكراكي تباعا .

(٢)

تقول فتاة الى اين تمضي القوافل والشام محل
قالت حذام : استكينوا ولكنهم يمموا نحو بصرى

(٣)

وداعا رمال النفوذ ...
تنادى الحداة : انتهينا على شاطىء النأي

وهذه الظاهرة تجعل القصيدة موضوعا للتأمل واكتشاف العلاقات اكثر من كونها سردا يفهم من سياق الكلام ..

اما العناصر الشعرية التقليدية فتفقد اهميتها في قصيدة الكمالي فالعروض مثلا او الوزن او الموسيقى الشعرية لاتقوم بدور اساس ولا تجذب فكر القارىء وسيان اكانت القصيدة موزونة او غير موزونة لان ما يشغل قارئه ان يتعقب التجربة كيف تقدم نفسها وكيف تنمو .. والالفاظ الانيقة والجماليات البلاغية لااهمية لها لان بضاعة الشاعر لا تحتاج الى اغلفة والاغلفة عادة لا تضيف قيمة للبضاعة اذا كانت رديئة .

والخيال الرومانسي الريفي ليس له ما يبرره كذلك لان سطوة العلم الحديث ومنطق التكنولوجيا قد اثرا بشكل او بأخر في كل مظهر من مظاهر حياتنا الثقافية .

ديـــوان الأغــــاني الغجـــريـــة

علي جعفر العلاق

— ١ —

ما الذي يجعل شاعرا ، كحميد سعيد ، عرف بلغته القاسية وتوتر صياغاته ان يأخذ مسارا اخر ؟ او بتعبير، ربما كان ادق ، ما الذي يجعل شاعرا مثله ان يكتسب طراوة غير معهودة فيه ، اي في نتاجه الشعري ؟

في ديوان الاغاني الغجرية ، المجموعة الرابعة للشاعر حميد سعيد ، ندخل مساحة شيقة ، ومغمورة بالحنـان ، والنداوة ، والرغبات الغامضة . وبعد أن نتوغل في هـذه الارض بكل ما تختلج به من مسرات غجرية لاذعة سرعان ما نفتقد شيئا قديما في حميد سعيد ، شيء ربما لم يكن امتيازا لحميد قدر ماكان صفة له ·

ان الشاعر ، يسعى بلغته القاسية الى الماء · يقترب بها ، أكثر من أي وقت مضى ، من منابع غنائية ، خفية ، ومؤثرة ، متخليا ، بشكل واضح، عن الكثير مما عرفعنه من توتر التعبير ، وقساوته اللذين كانا ، في بعض شعره ، اشد وضوحا من توتر الشحنة أو المغزى ، بمعنى آخر : كانت الجملة الشعرية عند حميد جملة مشدودة ، حادة ، مسننة لكن هذه الحدة وذلك التسنن كثيرا ما يظـــلان، كصياغة لغوية ، اكثر توترا وضجيجا من القوة الداخليـــة للجملة ، أو المعنى الخفي فيها ·

في النسيج اللغوي لقصيدة حميد سعيد نكاد نلمس ماء جديدا لم يكن موجودا بهذا الوضوح ، لم يكن يترك ، في السابق ، على جسد القصيدة كل هذا البلل ، والسرية والاجواء البرية ، الرطبة :

يتعب البحر ولا تتعب ماريسا التي تصعد من
مملكة الماء الـــى شـــرفتها ··
موبوءة بالسمك الساحر والنارنجِ ،
ينموالعشب في القيثار ،
تمتد القرى ماهوله بالشمس والبربين والكحلِ
وماريســا صبــاح مشمس" ،
اغنيـــة :
للوطن النائم في البيـــدر ·· طعــم الخبـز
هل اطفـأت تنـــورك يا ســـيدة الليـــل
وخبز الفجـر لم تألفه اســراب العصافيـرِ
كتبنـــا :
ترك القيثـــار بيت الملكــه
ساحة مرتبكــه

ان الشاعر ، هنا ، ذو لغة طرية ، مملوءة ، صافية · وهو ، في سعيه نحو هذه الطراوة والامتلاء ، كان يسعى نحو بساطة شعرية محببة · بساطة اللغة هنا ميزة هامة حيث تسربت الحياة ، الى القصيدة ، كما يتسرب الندى ، أو النسيم ، أو المطر الخيف .

ولم تكن طراوة اللغة وحدها هي الشيء الجديد · ان القصيدة ، باعتبارها كلاً تعبيريا وفكريا ، قد تعرضت لتغيرات جديدة اخرى . ففي حين كانت القصيدة، سابقا، تجري، في اتجاهها المحدد، قاسية ومتجهمة . نجد انها الان ممتلئة ، كالغزالة تماما ، بالرشاقة ، والحيلة ، واللعب ، فهي تكون ، وربما لاول مرة ، أكثر ميلا الى التجـريب ، والحيوية ، والفوضى ·

هل يمكن القول ان لغة حميد سعيد هنا ·· كانت أكثر جرأة ، واكثر اندفاعا ·؟

انني أميل الى القول : نعم · صحيح ان لغة الشاعر لم تكن محافظة في يوم ما ·· ولم تكن مدجنـــة في أيـــة مجموعة شعرية صدرت له ، لكن اللغة هنا تكاد تكون شيئا مختلفا · هي أقـــرب ما تكون الى الفتـــوة ، وارتـــكاب

المشاكسات البيضاء ، الشفيفة ، المغنية :

يا جارة السفر ، النسوة المثقلات بزينتهنَّ ،
الرديئة ،
والسيدات البدينات ،
يملأن جوف المحطة .. هل تنزلين ؟
وتضيع المحطات والنازلون يضيعون ..
هل تنزلين ؟
تمر المحطات ..
واحدة
اثنتان
ثلاث
وتهمس لي :
وطني في المحطة (س)
يواجهه المخبرون ،
يجيئون من كل منعطف فيه
يعتقلون قصائده والفراشات
آماله والحرائق
اطفاله الجائعين
انني اتوجه نحو المحطة (س)

لاشك في ان القاريء سيحس ، وبشكل واضح وجديد ، ان حميد سعيد هنا يمتلك لغة أكثر بهاء ، ورشاقة مما كانت عليه في مجاميعه السابقة ، رغم ان جذور هذه الرشاقة وذلك البهاء يمكن العثور عليها سابقا ، ولكن متفرقة ، وغير واضحة .

— ٢ —

ان العيش في الارض الاسبانية يمكن ان يفعل في الشعراء الكثير . ان الارض هناك كفيلة بان تغير مزاجا ، أو تبدله . كفيلة بأن تملأ حنجرة الشاعر ،باصداءغامضة، منتشرة في الهواء الاسباني ، وقادمة من اعماق بعيدة وموحشة . ان تحت كل حجر في اسبانيا فارسا عربيا يتلاشى . وخلف كل جدار منها تتألق دماؤه الفائرة ، وحضاراته ، واغانيه . اسبانيا ، بمعنى من المعاني ، آنية كبيرة تجمعت فيها كل الملامح الداخلية ، والمدهشة للعرب العابرين الى اوربا ، والذين حملوا معهم عطر الجزيرة وارادتها ، وهواها ، وبركتها وشراسة طيورها الجارحة. ان الارض الاسبانية تضج بالحزن ، والغناء وروح الحضارة العربية التي ربما يشكل الحنين اليها ، كما يقول لويس بارو ، أحد عناصر اللغز الاندلسي المتكامل .

ان اسبانيا هذه ما كان لها الا ان تهبط دفعة واحدة الى قصائد الشاعر ، ما كان لها الا ان تحتشد بكل بساتينها الداكنة وغجرها الجائعين ، وروائحها الشرقية امام مخيلة هذا الشاعر القادم من الشرق . ولم يكن نتيجة ذلك كله الا هذه الطراوة ، الحيية ، وذلك البهاء الوديع ، والمستفز .

ليس مستغربا اذن ان تكتسب لغة الشاعر ليونة لم نألفها فيها سابقا طالما ان الشاعر كان ، في علاقته بالارض الاسبانية ، كطفل يدخل غرفة امه الراحلة ، فيتشمم بين ثيابها الوحشة والحنان واليتم ، والبركة والفجيعة .

ان هذه الارض الجديدة قد اضافت الى نبرة حميد سعيد رنة مختلفة كما انها جعلت القصيدة لديه اكثر حركة ، وتغيرا وحنانا ، فحين كانت القصيدة، في السابق، تتجه وجهة منضبطة ومستقيمة صارت الان تتجه بشكل أعنف ، وأشد احتداما ، واكثر فوضى . انها تحاول أن تجرب ، وتتحايل ، وتسخر . تحاول ان تكون اقل تجهما ، ولكنها في الوقت نفسه أكثر شجاعة ، واشد نزوة .

في أكثر من قصيدة ، من قصائد حميد سعيدالجديدة، نجد الشاعر يقترب من حافة النغم العروضي ليطل منه على بدايات نغم آخر . يقف على نقطة التداخل بين النغمين، واحيانا يدخل مناخ النغم الجديد دخولا خاطفا ثم يعود ، مسرعا ، الى أرضه الاولى واحيانا اخرى نجده يؤالف بين النغمين بشكل لايخلو من براعة أو متعة ، او ادهاش .

هنا عند دمي يلعب ياسيدة الليل .
تموتين وقيثارك في الشرفة بستان ..
دم تطلع من وردته سبع يمامات ..
ليات غجر البحر ..
خذوا قمحا .. ثيابا .. صحفا
تفترع المدية وجه الماء .. آت شجر الماء
ارقصوا ..
تنتشر البذرة في الساقِ ..
تصير الشجرة
غابة مزدهرة
وفساتينك يا سيدة الليل خزامى ..

ان المقطع السابق كله ، عدا الابيات الثلاثة الاخيرة ، كان مبنيا على ايقاع الوافر ، وفجأة يقطع الشاعر ايقاعه الاول ليحول مجرى المقطع الى الرمل في الابيات الاخيرة . وبقدر ما كان التحول مفاجئا كان موفقا في انه قد ضمن للمقطع الشعري نهاية ضاجة ، وصارمة .

ولا يقتصر الشاعر ، في تجريبه النغمي هذا ، على قصيدة « ماريسا التي لا تتعب » بل يتعداه الى قصائد أخرى ، وربما كانت قصيدته « مشروع كتابة موشح اندلسي عن السيدة » من اكثر القصائد بهجة في لعبها على الانغام التي كانت تتداخل فيما بينها او تتقاطع بشكل قصيرة ، وخاطف ، واخاذ . حقا ان القصيدة ، كتجربة عروضية ، كانت محاولة لتقمص طموحات شاعر الموشح القديم ، كما يقول الشاعر ، دون الالتزام بانجازاته العروضية المعروفة ، الا ان القصيدة استطاعت عبر هذا الفيض الغنائي ، المقتضب ، الصافي أن تحقق قدرا كبيرا من الثراء الموسيقي الذي تجاوز الطاقة الموسيقية للموشح دون ان يوحي بتتبعها او تقليدها :

يحاور القاتل اشجارها ..
يحاور البنفسجَ البري .. والنخلا

تجيء مفرورة ،
سـمراء ما احلى ،
وردتها تدفع عن وردتها الرمـلا
فتنزل الوردة ..
وتصعد الوردة
ويلتقي العشـاق عند شرفة الورده .

ان النغم الموسيقي هنا ، رغم انه قد يوحي أحيـانا بالتماثل او النمطية ، ظل في خدمـة القصيدة حتـى نهايتها ، ظل يضمن لها هذا الغنى في الحركة الطافحة بالفرح والفناء للوطن البري المفتوح . القصيدة ، ومـن خلال هذا الطموح الموسيقي الجميل استطاعت ان تركض ، كغزالة مدللة ، عبر مساحات واسعة من الافاق والميـاه الوديعة ، وصفاء الاوطان الذي لا يحد :

من يبدأ الرحيل نحو المدن الاخرى ،
من يمسح الحدود بين الفعل والاشاره
ويرسم الجسور في دفاتر البكاره ،
نعبرها نحو مواني الوطن ، استوطنت المواني .
احزان تلك المدن المتعبة
وانتشرت عباءة الليل .. كما تنتشر الاشـرعه
على حـدود الوطن ..
ـ السيدة الطيّعه ـ
ياكلها الغزاة مثل السمك المجفف
السيدة الطيعه
فلننزع الاقنعة
عن وجهها وليظهر الوطن
وليصعد الوطن ..
الى حدود الله مثل بجعة .. ليصعد الوطن
مشوقة .. للقمر الكناري

ان هذه القصيدة ،ومنذ بدايتها ،تضع القاريء امام محاولة موسيقية عذبة ، وجريئة . من بداية مقطعها الاول يجد القاريء نفسه في موسيقى تتجمع ، كالمطر ، وتكسو كل شيء في القصيدة حتى يبدو مبتلاً ، واخضـر ، وممتعا ، وبريئـا :

هل تنزل الوردة للشارع ..
أم يصعد الشارع صوب شرفة الوردة
وهل يصير القمر الابيض طاووسا من الفضه
يلعب بالاغنية البضه ..
وهل تقومين ذا ما نزلت في بيتك الامطار
واستوطنت أعشابها الحجاره
أم يقف الحـزن على الابواب
يمنع عنك اللغة الفضه
ملكتك الليله ..
فانكشفت ما بيننا الاسـرار
وطوقت محزمك الاقمـار
اضاءت الدرب الى القصيدة الطفله
فهل تحسين هوى الندمـان
يا انت يا مبتلة القمصـان ..

ـ ٣ ـ

ومن مظاهر الجرأة ، في قصائد حميد سعيد هذه ، خروجها على سلطنة الايقاع العروضي وسيطرته الموسيقية . ان الشاعر ، في أكثر من قصيدة ، استطاع ان يجد في النثر اداة فعالة يمكن الاستعانة بها على تجربته كي تبدو مقنعة ، أو واضحة ، أو ذات رنين ، عميق وحاد .

لاشك في ان الخروج الى النثر ، واستعارة امكاناته ، واسلحته يمثل جانبا من الملامح التجريبية في قصـائد « الاغاني الغجرية » ولاشك ، أيضا ، ان ذلك يعني قناعة جديدة لدى الشاعر لم نلحظها من قبل في مجاميعه الثلاث حيث الالتزام ، الى النهاية ، بالصيغ العروضية . الشاعر هنا مقتنع بشاعرية النثر أيضا. النثر، لديه، يمكن ان يكون ذا فاعلية شعرية ، أي أن الشعر ، كطاقة داخلية ، ليس حكرا على هذه البنية التعبيرية ذات الدوي العروضي : أعنـي القصيدة .

هل استطاع حميد سعيد ، فعلا ، أن يحقق ذلك ، أو على الاقل ، شيئا مهما منه ؟

في « ماريسا التي لا تتعب » ينهي الشاعر قصيدته بملحق نثري محصور باطار على هيئة مستطيل :ـ

حكمت محكمة غير عسكرية .. بموت غير مؤبد ، على ماريسا التي لا تتعب . وقال الحاكم العادل ، عند صدور الحكم :
لايسلم الشرف الرفيع من الاذى
حتى يراق على جوانبه الدم
الاسباب الموجبة :
أ : ماريسا مثيرة للشغب .
ب : ماريسا حلمت بتغيير حياة أهلها الغجر .

طبيعي لايمكننا فهم الوظيفة الشعرية الكامنة في هذا المقطع النثري الا بعد مراجعة القصيدة ، أو ، بالاحرى ، متابعة ماريسا: هذه الفتاة الغجرية ، الطيبة ، المشاغبة، التي لا تتعب . ان ماريسا ، في القصيدة ، ثائرة من نوع خاص ، كلها نزوع الى الثورة ، والتغيير ، والنظـافة . نزوع الى حياة جديدة لاهلها الغجر المطاردين ، ونزوع الى تجريد هذا الزمن الطاووس من ريشـه ، ومـكابرته الجوفـاء .

ان فتاة كهذه ، لابد لها ، وهي تعيش في مجتمـع لا ينظر الى الغجري نظرة مريحة ، ان تواجه قبل كل شيء قناعات هذا المجتمع ، ان تواجه مقاومة الرصيف الـذي يضج بالعادات والقيم القاسية. اي ان عليها ان تواجـه ، محكمة غير عسكرية ، محكمة العرف ، الغامض القـديم المترسب .ولاشك ان قرارهذه المحكمة سيكون قاسيا : صدمة او جنونا ، أو موتا ، الاانه سيظل، كمايؤكد المقطع النثري ، موتا غير مؤبد . الموت الذي يضج بامكانيـات

الحياة المخبوءة والمترقبة · الحياة الحافلة بالتغيير الاكبر والاجمل ·

وفي المقطع النثري نجد ان الحاكم العادل يؤكـد ، عند اصداره الحكم ، على حماية الشرف الرفيع بالدم · طبعا لم يكن استشهاد الحاكم بهذا البيت العربي عبثا من الشاعر ، او لعبة شكلية · بل محاولة لتـوظيف حكمـة او طرفة او مغزى ، شرقي من اجل اثارة الشجن العربي الكامن في اسبانيا ، الايماء لما تتضمنه الحياة الاجتماعية والنفسية من ملامح عربية ، غامضة ، وبعيدة ، وحاضرة · انه مسعى من اجل ازالة الغبار عن الجذر العربي لكثير من جوانب الحياة الروحية ، للمجتمع الاسباني ، حتى يبدو أبيض ، ومتلالئا ، وأخاذا ·

وفي الاسباب الموجبة يضع الشاعر سببين لاصدار هذا الحكم الاجتماعي على «ماريسا» : انها اولا مثيرة للشغب ، وثانيا حالمة بتغيير حياة أهلها الغجر · ماريسا ، هنا ، لم تكن عابثة ، او فردية ، انها جزء من حزن غجري أصيل · ان اثارتها للشغب كانت بداية للسير على الطريق ، وكان حلمها بتغيير الحياة هو الطاقة الروحية التي تضمن لهذه البداية النمو ، والجرأة ، والاتساع ·

واذا كان المقطع السابق قد ضمن لقصيدة « ماريسا التي لا تتعب » نهاية لها هذه الحدة والتأثير فان الشاعر ، في قصيدته « عن القصيدة » يلجأ الى تجريب آخر · حيث يضع في مستطيل وسط القصيدة ، هذه المرة ، بيتين من الشعر وسطرا نثريا ·

في هذه القصيدة بحث متعب عن شيء ما : قصيدة او حقيقة ولا فرق بينهما ، اذ ان الشعر والحقيقة ، في واقع الامر ، ممتزجان ولا يمكن تمييز احدهما عن الاخر · وبحث الشاعر عنهما او عن احدهما واضح ، ومستميت :

·· ان عريك مغفرة ،
وشذاك عرائش كرم ·· لعبتِ بنا ولعبنا
ارى وجهك الان يفرع عن مـدن
واراك تنامين كالطفل ،
تبتسمين
واذ يصدق الوعد تنأين عن صوتك المتداول ،
تقتربين من الوجد شيئا فشيئا
ويقترب الوجد من صوتك الغجري المبلل ،
من شعرك الغجري المبلل ،
مـن ··· !

ان القصيدة بدأت تنمو ، نموها آخذ بالاقتراب · الاقتراب نحو تحققها الفعلي · والحقيقة ، على افتراض انها والقصيدة شيء واحد ، تزداد وضوحا وتجسـدا . انها واضحة وضوح الصوت الغجري ، او الشعر الغجري . الحقيقة تقترب من مصداقها ، او موضوعها الخارجي ·

ولكن لماذا قطع الشاعر المقطع الشعري الى هـذا الحد ؟ ان هذه العناصر الواقعية لحقيقة ، اعني الوجد ، الشعر ، الصوت ، لا تكفي · اعتقد ان الشاعر قد قطع المشهد الى هذا الحد ليحولنا الى الحقيقـة الكبيرة الماثلة حولنا وامامنا وداخلنا · حقيقة كما الشـعر والوجد ، والصوت عند الغجر ·

هوامش

● اولئـك اصـحابي فجئني بمثلهم
اذا جمعتنـا يا فـلان المجـامع

● وقلنا لهـا : اين فجـر الرفاق
فقالت : ·· ونحـن ببغـداد : هـا

● نحن قطرات صافية في بحر من الفساد ·

انها الحقائق الثلاث ، او الاوجه الثلاثة للحقيقـة الحية والكبيرة التي يعيشها ويعيش لها الشاعر · حقيقة بسيطة وواضحة بساطة الشعر الغجري ووضـوحه ، وبساطة الصوت الغجري وعذوبته : الانتماء لامة حيـة متميزة ، والفجر الجديد الذي يشرق في بغداد ، ثم مجاهدة الفساد الماثل ·

ان لجوء الشاعر الى هذه اللعبة المجدية ، أي وضع المقاطع النثرية أو الشعرية داخل اطر محددة قد أفادت قصائد الشاعر بشكل واضح وأغرته باستخـدامها في ثلاث قصائد · فالشاعر في قصيدة « تفاصيل لصـورة السيدة » وضع مقطعا نثريا يتخلل المقطع الخامس مـن القصيدة تحت عنوان «ملاحظة سيستفيد منها المخرج حتما» وهو عنوان اكثر تجريبية من سواه كما انه اكثـر نثرية ومباشرة ·

وحاول في هذا المقطع ، وعلى طريقة الاشـارات المسرحية ، ان يجعل من السيدة حدا فاصلا وسط المسرح بين الحقيقة التي يمثلها ، في القسم الخلفي من المسـرح ، الفقراء والبنادق وكتاب الثورة القادمة ، وبين الوجـه الامامي ، الزائف حيث العملات ، والعملاء ، والوجهـاء والصحف الانيقة ·

يمكن القول في هذا الجانب ان هذه المستطيلات التي كان يلجأ اليها الشاعر كانت ، في الغالب ، في خدمـة القصيدة وكانت مهمتها نثرية · بمعنى انها لم تكن مشحونة بقوة شعرية داخلية لكنها مشحونة بقوة التوضيح النثري الفعال الذي يخدم وجهة القصيدة ومدلولها الاخير ، بعبارة اخرى كانت مقاطع موظفة لمهمة نثرية تسهل مهمـة القصيدة دون ان ترقى ، على مستوى الصياغة التعبيرية ، الى مستوى القصيدة الشعري ·

— ٤ —

كيف نفهم هذه العودة الى القافية ؟ او ، بتعبير اصح هذا اللجوء المفاجيء اليها ؟ يبدو لي ان ذلك لا يمكن فهمه بمعزل عن هذه النشوة الاندلسية ، التي تورثها الاقامة في أسبانيا ، حيث كل شيء يثير الجلال ، او الزهو ، او الحنين ، ذلك العنصر الملهم من عناصر اللغز الاندلسي ·

في أكثر قصائد هذه المجموعة نجد الشـاعر ، يسحبنا ، تدريجيا ، الى اجواء من الشفافية والغناء المتململ · ومن أجل أن يحقق ما يريد فهو يتوسل بادوات الغنائيـة

ومهاراتها في الشعر . من هنا فان للقافية دورا مهمـا في استنهاض الشجن الغنائي البعيد :

(١)

يسأل عنها بائع القناني الكوبي .. حارس العمارة
في كتب الثورة :
ان وجهها يضيء خوف البحـر ،
ان دمهـا حديقـه
تهرب من جزيرة النحاس في سفينة عتيقه
تنام في يقطينة .. على ضفاف صوته
واذ يغنيها نصير امراة مسكونة بالمـاء ،
بيتـا ..
وطناً ..
طريقـه

(٢)

تنقر نافذتي زهرة لبـلاب ،
تنزل مسـرعة
يمسح عصفور اخضر ،
ريش جناحيه بحافتها المهروشة .
يهرب ،
والمهرة تهرب ..
والسنبلة الذهبية تهرب ،
لكن الاطفال يغنون :
افعى في البيت
تلتف على زير الزيت

(٣)

في سهوب الرميلة .. أو في حقول الشمال
تستثير نضاراتها غابة البرتقال
وهي لؤلؤة لا تطـال

(٤)

فراشـها حديقه ..
كيف قطعت الدرب .. يارفيقه
الموت والحقيقة
وانت تصعدين من اوراقنا العتيقه
بيضاء كالحقيقه .

(٥)

يتعب البحر ولا تتعب ماريسا ..
التي تحلم ان تنزع ريش الزمن الطاووس ..
[في قلعته مات المغنون] ، يجيء الخوف
ماريسا .. لماذا وقف الطاووس عند الباب ؟
ماريسا .. بدأنا نلمس الاسباب ؟

من البديهي أن نقول ان هناك خيطا سريا دقيقـا يفصل بين الغنى الذي يضيفه الاستخدام الناضج والمتميز للقافية وبين الضرر الفادح الذي يتركه استعمالها الخاطىء والمتعجل . ان القافية ، كما في بعض المقاطع السـابقة ، يمكن ان تؤدي دورا مهما في تأجيـج الهاجس الخفـي بالنغم ، ودفع التأثير ، الذي يتركه البيت او المقطـع او القصيدة ، خطوة ابعد ، لكن للقافية ، وكمـا في بعض نماذج حميد سعيد السابقة ، أثرا هينا أو عابرا ان لـم يكن ضارا .

من الطبيعي جدا ان الوزن يساهم مساهمة كبرى في مقاومة ميل القصيدة الى الاشكال النثرية كما يقول اوين بارفيلد . وطبيعي ، أيضا ، ان تساهم القافية ، حين تكون في موقعها المؤثر ، في نجاح مهمة الوزن . ان من شأنها ان تجعل القصيدة أكثر التفافا على نفسهـا ، أكثر تميـزا ، وأكثر اغراء بمتابعة النغم الداخلي ، أي ان القافية تسـهم في جعل حواف القصيدة ملمومة ، وحادة .

لو تتبعنا المقاطع الخمسة السابقة لرأينا ان استخدام القافية في المقطع الاول قد منح مغزى التحول والصيرورة حركة متنامية متحولة . وكذلك في المقطع الثـاني ، ان دبيب الحركة ، في المقطع قد زادته القافية وضـوحا . فالمقطع يعج بذلك الدبيب : الزهرة تنقر النافـــذة ثم تنزل ، العصفور يمسح ريش جناحيه ويهرب ، والمهـــرة تهرب أيضا ، والسنبلة تهرب :

لكن الاطفال يغنـون :
افعى في البيت
تلتف على زير الزيت

ان هذين البيتين ، وبسبب القافية ، يعجان بحركة حذرة ، وباترة ، وطفولية ، انهما اضافا لحركة المقطع كله دويا يعكس صخب الاطفال، وشيطنتهم المرحة والخائفة. أما في المقطع الخامس فقد كانت القافية تحمـل شحنة متسائلة ، ويومية ، وشاكة . كما تحمل ما يتضمـنه اكتشاف سر ما من ندم أو خيبة ، ودهشة :

ماريسا .. لماذا وقف الطاووس عند الباب ؟
ماريسا .. بدأنا نلمس الاسـبـاب .. ؟

لقد استطاع الشاعر ، في أكثر المقاطع السابقة أن يأخذ من القافية أهم ما تعطيه لكنه ، أحيانا ، يترك لدى القاريء احساسا بأن استخدامه للقافية ، كما في المقطع الرابع مثلا ، قد عرقل مجرى ابياته ، اغلقها ، وألح عليها نوعا ما .

ـ ٥ ـ

لابد من القول انني ، في هذه المقالة ، حاولت أن أتتبع شيئاً جديدا لدى حميد سعيد : نسمة ، او طيرا ، أو غناء ، أو ليونة لم نعهدها في قصائده الســابقة . وواضح ان ذلك لا يعني ان الشاعر ، هنا ، غـريب عـن ملامحه المألوفة ، غريب عن صوته ، واستخداماته ، بل، الذي حاولت توكيده ان قصائده هذه تكتسب دما جديدا دون أن تخسر مزاياها الايجابية السابقة .

هل هذا يعني ان حميد سعيد قد تخلص مما كان يؤخذ عليه ؟

ان الشاعر ، في مجموعتـــه هـــذه قد حقق تقدما واضحا باتجاه الشعر ، باتجاه أن تكون قصـائده

أكثر تجانسا ، وأكثر ماء ، وأقل وعورة ۰ باتجاه ان تتخلى عبارته عن توترها الخارجي الواخز أحيانا ۰ واذا كان حميد سعيد قد قطع خطوات بينة في هذا الاتجاه فمعنى ذلك انه انجز شيئا مهماً في أغانيه الغجرية هذه كما ان ذلك يعني انه استطاع ان يطور ما انجزه سابقا ليضيف اليه نتائج اجتهاداته ، وخبرته ، ورحيله الجديد .

في الكثير من قصائد هذه المجموعة حاول حميد سعيد أن يكون طريا ، رشيقا ، غنائيا ، جريئا ، وصافيا. لكنه في قصائد أخرى ظل ملتصقا بخصائصه السابقة ، ظل ذلك الشاعر ذا اللغة المتوترة ، المغلقة ، المتماسكة ۰

أحيانا يلجأ الشاعر الى حشد من الرموز او الضمائر ، حشد غير محدد ، يتركه كيفما يشاء ، ينط هنا أو هناك ، سادا مسالك القصيدة وتاركا اكثر من اشارة مموهة ۰

ان الشاعر ، اي شاعر ، حين يبدأ الكتابة لايجد نفسه حرا تماما ، انه محاصر باحلام كثيرة وعلاقات منسية ، وذاكرة تتدخر الكثير ، محاصر باقتراحات عديدة : بدايات قصائد ، نهايات فاجعة ، ابتكارات في اللغة لايدري اين سيكون موقعها . ان هذا كله وارد ، كما ان هذا كله خطر على الشاعر والقصيدة معا .

قد يجد الشاعر ، وهو يكتب ، اشياء تتقافز أمامه فجأة كعصافير بيضاء : تعاسات ، أفكار ، اسماء ، ذكريات ، وجوه، لكنه حين يحكم بينها بالتساوي كما يحدث أحيانا لحميد سعيد ، دون اختيار الاساسي والدال والمحور منها ، فانه يضيع على قصيدته اتجاهها الصائب. ان حميد سعيد يكثر من تغيير الضمائر ، او ما يسمى في اللغة الالتفات ، في محاولة منه للاحاطة بموضوعه من جوانب متعددة ، ولتغيير مكان وقوفه من الاشياء ، لكنه ، في بعض محاولاته هذه ، يدفع القاريء في متاهة مليئة بالطرقات الوعرة .

لقد أحسست ، مثلا ، في المقطع الثاني من قصيدته ، « تفاصيل في صورة السيدة » ان القاريء سيجد مشقة ليست يسيرة كي يكمل طريقه الى النهاية بين ادغال هذه القصيدة العذبة ۰

ان هذه الظاهرة كانت تشيع كثيرا في قصائد الشاعر السابقة لكنها الان اقل بكثير .

وربما يضاعف من هذا الاحساس ان الشاعر كثيرا ما يغير نمط الجملة لديه ۰ ان صيغا عديدة للجمل تبدو متجاورة ، والانتقال بينها مستمر : التساؤل ، الاخبار ، الطلب ، التعجب ، ان القاريء ما ان يستقر في داخله اشعاع جملة ما حتى يجد الشاعر وقد انتقل به الى بداية أخرى قد تكون جميلة لكنها غير مندغمة مع السياق اللغوي للجمل التي سبقتها تماما ۰

لقد قلت ان هذه الظاهرة قد خفت كثيرا في هذه المجموعة وسيكون التخلص منها مؤكدا في أعمال الشاعر القادمة ۰ انها ، وحتى في وضعها الحالي ، تمثل انشداد الشاعر الى منجزاته كما تمثل مكابدته من أجل تطويرها ۰ ان تطور الشاعر ، في اغانيه الجديدة ، ليس طفرة في الهواء ، ليست عبورا طارئا ، بل امتداد أعمق ، وأشد خفاء ۰

فصول من رحلة طائر الجنوب

شعر : عيسى حسن

نقد : طراد فواز

الاحساس بأ العالم ملوثٌ ، وبان الخراب يعم كل شيء . وبأننا عاجزون عن أن نفعل شيئا جميلا وسط هذا الخراب الشامل ، احساس ليس بالجديد لـــدى الادباء في العالم أجمع ، وقديم قدم الحضارة . فقـــد أحس الشعراء منذ فجر الحضارة بمثل هذا الاحساس وراوا في عصرهم : الزمان المعادي للانسان . وان عصر الانسان الذهبي قد مضى ولن يعود !

ولكن ما هو الجديد اذن ؟

الجديد : ان يتطابق الاحساس هذا مع وضـــع الانسان الجديد أولا اي ان يكون الاحساس هذا صادرا عن وضع الانسان ضمن الظروف المحيطة به . وهذا ما نعبر عنه بصدق التجربة .

وان يؤمن الانسان هذا بانه قادر على الانتصـــار على هذا الوعي او الاحساس بالعالم ، رغم تراكـــم ، الظلمة ، وتزايد القوى المعادية للانسان . ثانيا . وهـــو مايشف عنه تطور وعي الانسان وتزايد قدراته فـــي الانتصار . وأدراك منطق التاريخ الجدلي .

في (فصول من رحلة طائر الجنوب) لعيس حسن الياسري نجد هذا الاحساس بخراب العالم ، وفساد الزمن ، وموت البراءة ، وعزلة الانسان :

(هذا زمان العشيق الموقت
والموت في غرفة موحشة)

وعجز الانسان أيضا عن ان يفعل شيئا ، كأن يحب مثلا :

(هذا الليل الموحل / كيف احبك فيه)

ففي هذا الوحل الذي يملأ العالم ، والذي يرتفع حتى (يصير خليجـا .. مــدنا . ملاجىء :) للموتى والجرحى والمأسورين وضحايا امراض العصر ، في هذا الوحل كيف تمكن رؤية الاشياء بوضوح ؟ وممن نأمل الخلاص ؟ وهذه رؤية موروثة من ديوانه الاول .

ولكن رغم هذا الطوفان من الوحــل ، والظلمات الشاملة ، يظل هناك أمل ، وقدرة على ابصار ما وراء ذلك :

(فلما حل اليوم السابع :
فتحت كوة طاقتي فسقط النور على وجهي !)
(أوتونبشتم)

ورغم ما قد يشاغلنا تظل الاشياء التي أحببنا ، قريبة منا ، وما كنا نرفضه ، ألفناه . فالمدينة التـــي كانت كابوسا في ديوانه (العبور الى الفرح) تصـــير هنا (صديقة) . والمرأة التي تزاحمها ، نساء اخريات ، تصير ضريحا للبهجة .. ! فكأن ايغالنا في البعد ، جلعنا اقرب . وامعاننا بالهجر صيره وصلا . والقطـــارات

السريعة ، ابطات !

ان المتغيرات في الحياة ، في نظر الياسري ، تأتي : اليفة او عجيبة . فالحزن يأتي كشيء مألوف مع الحب، ولكن العطب في الذاكرة ، يحدث كما يحدث الزلزال . وهكذا الانتقال من خلف حدود المدن الكبرى الى داخلها. فالجنس يثقب الراس ، والزمن قاس واحمق أو لئيم :

(يعطيني سنبلة
وذراعا مقطوعا
ثم يربت فوق جراحي ...)

ولكن ، ومع ذلك ، فثمة ادراك لهذه الحقيقة الصادقة ، فالانتقال من حدود البراءة الى مدن التلوث ، ومن المراة الواثقة بنفسها وبحبيبها :

(تنام التي ايقظتني
لاحرس بستانها
وما ذقت ثماره)

الى المراة التي تعابث السيد البرجوازي لتستولي على ما في محفظته .. التحول هذا لا يتم بدون ان يحدث دمارا لان الحواجز بين العالم القروي وعالم السيد البرجوازي حواجز عالية وليس من السهولة القفز من فوقها دون احتمال ان تندق عنقك !

ان الياسري يتأرجح بين الريف والمدينة ، او ان كل ذكرياته في القرية ، تغدو لهاثا في المدينة . فالمراة التي احب هناك عند المياه الدفيئة والنبع .. استفاق عليها في المدينة ، فاذا ثمة اسوار تفصل ما بينهما . ان ثمة انقطاعا بين ما كان وما هو كائن الان ، يحز كالنصل في القلب .. فيظل وحده المسافر ، ووحده اللاهث لا يعرف حياته الجديدة كيف هي ؟ او كيف يتصرف بهـا ؟ !

(والهث كيف يكون عناق الجميلات) .

خاصة وانه ما يزال يحمل ذلك الارث من التذكارات ، وقد لا يريد ، جادا ، ان يتخلص منه . لذا فهو يضغط عليه . ولذا ايضا ، هذا الاحساس في تقديري ، احساس صادق ، لانه لا يصدر عن مؤثرات ثقافية بحتة ، بل عن مؤشرات واقعية تغور في الوجدان وتتلبس بالشعور ، فتطفو تلقائيا في كل تجربة (مدينية) مماثلة . اي ان الياسري يحمل القرية الى المدينة (في اعماقه) ، ولا يريد التخلي عنها ، او انه لا يستطيع ذلك . ذلك ان القرية ذاتها ، ما تزال جنينا ، او حلما هي الاخرى ، نرتاد به المجاهيل ، قد يكون : وطنا ، حبيبة ، فكرة ، او «متكأ» للهموم ونسير به منتشين ..

ولكنه ، رغم كل ما نعاني من المشاق والاحزان ، يظل في الاخير مجرد حلم . ذلك ان الذي يحول بيننا وبين ان يكون الحلم حقيقة : دهور من الظلمات ، وحدود كثيفة من الحزن ، تجعل الحب غريبا ، والحبيبين يمشيان معا ولكن كغريبين يحاذر احدهما الاخر :

(وفي آخر الليل
نمشي غريبين
بين المحطات ، والخوف ، والارصفة)

ان قصائد مثل (اسميك حلما واصحو . وخبز القرى . ومكان سري للموت . وقد يحدث شيء ما . ولائحة الاسماء المستبدلة ، وامراة اخرى . والنهر) . تشكل مؤشرات متقدمة على ديوانه السابق ، سواء في نضج المضمون والتعمق فيه ، أو في تشكيل الصورة والاهتمام باختيار اللفظة ، وتوخي الايقاعات المتناغمة في جرس موسيقي عذب .

ولكن هذا لا يعني خلوها تماما مما يؤخذ عليها ، فما زلنا نجد عند الياسري بعض تأثيرات حسب الشيخ جعفر في استعادة التجربة كما في قصيدة (امراة اخرى) التي تستفيد استفادة تكاد تكون مباشرة من قصيدة (قهوة العصر) وكذلك نلمح تأثيرات متناثرة لحميد سعيد وفاضل العزاوي وسعدي يوسف في بعض الصور والتعابير والحواريات ..

ولا بد من ان أشير اخيرا الى ضرورة الانتهاء من هذا التعبير (الستيني) المستهلك الذي يجعل من الجسد محورا العالم والانسان ، امثال : (قرى تتناثر في جسدي) و (جسدي هذا الواقف ..) و (الطيور التي غادرت جسدي) و (متاعب الاقامة في الجسد) و (تحفر في جسدي) (خارطة الجسد الذي ..)و (ارى وطنا يرتدي جسدي) ... الخ .

أما القصائد التي جاءت في آخر الديوان ، خاصة (الطقوس والرغبة ،وتمر جميلا الى البحر ،متاعب الاقامة في الجسد ، الصوت ، الصفصاف ، والطائر الابيض) فقصائد تكاد تتماثل في صورها ولفتها وتوجهها الى المراة ، الحبيبة ، او السيدة التي تهاجر في اول مركبة ، مما يدفع بالشاعر او العاشق الى النسيان او الاحتراق من اجل بعث جديد للجسد او الحب :

(تحضرني الرغبة
ان اقتل في صدري ،
صوتك
ثم اعانق موتي الاخضر مثل الماء ..)

مختارات من

القصة الاردنية

خيري منصور

قبل ثلاثة أعوام أصدرت دائرة الثقافة والفنون كتابين عن القصة والشعر هما ، ألوان من الشعر الاردني وألوان من القصة الاردنية. ولم يخف على القارىء المتتبع يومئذ أن « لونا » واحدا باهتا هو الذي اصطبغت بـه المجموعتان ، ولم تفلح الدائرة بتقديم صورة بادية الملامح للادب في الاردن ليتعرف القارىء العربي من خلالها على الحياة الثقافية في الاردن ، وخصوصا أن معرفته بهـا ضئيلة للغاية لاسباب متعددة ، ولم تكن تلك الالوان التي قدمتها الدائرة مفاجئة للمثقف الذي يعيش في الاردن ـ فلسطينيا أو أردنيا ـ فهي قد كلفت لهذا المشروع الثقافي لجنة من الموظفين ذوي الاسهام الثانوي أو المعدوم أحيانا في الثقافة وكان طبيعيا منذ البداية أن يستثنى كتاب وشعراء لاسباب غير ثقافية ، ولكل هـــذه الاسباب أخفقت دائرة الثقافة في مشروعها .. ولم تقـدم الـى القارىء العربي الذي يريد أن يعرف شيئا عن الثقافة في الاردن الا صورة شائهة وبلون واحد باهت .

وهي باصدارها لهـذه المختارات الجـديدة قـد خضعت ـ وهي تدري ـ لنفس المقاييس اللاثقافية التي سقطت تحت تأثيرها حين أصدرت مختاراتها السابقة ،

ان أول ما يتبادر الـى ذهن القارىء وهـــو يرى العنوان (مختارات من القصة الاردنية) هو أن هـــذه القصص انضج واكثر استيفاء لشروطها الفنية كنـوع ادبي من تلك التي اهملتها الدائرة ، وكأية مختـــارات أدبية فان المقدمة او الدراسة الممهدة لهذه المختـارات ينبغي أن تتضمن أوتوحي الى قارئها برؤيا نقدية أو بتصور على الاقل تم في ضوئه الاختيار، فماذا تقول الدائرة في مقدمتها ؟ ؟

وأية رؤيا نقدية توحي بها الدراسة الملحقة في نهاية الكتاب ؟ ؟

في المقدمة التي لاتتجاوز ثلثي الصفحة تزف دائرة الثقافة ـ والتعبير للدائرة ـ الى قرائها هذه القصص راجية أن تكون ممتعة ومسلية ، حسنا ، الامتـــاع والتسلية هما الهدفان اللذان تتوخاهما الدائرة من نشر هذه المختارات ، والامتاع والتسلية ايضا هما الشرطان الفنيان اللذان رأتهما متحققين في هذه القصص ..

وتأتي الدراسة القصيرة (أو ماظننها كذلك) كاتبها الدكتور حسين جمعة تكريسا لفهم الدائرة فيقول عن هذه القصص وغيرها ايضا أن القارىء بعد قراءتهـــا :

يتفتح عقله ومداركه ، وترتاح نفسه ، وتدغدغه النشوة بعد ان يكون قد زايله الضيق والضجر ويسعد بلحظات جميلة ودافئة قد تقتصر وقد تطول فتمتد حتى نهاية العمر» وباختصار فقد اراد الدكتور جمعة ان يقول انها قصص للدغدغة والتنويم :

وهنا يسهل على القارىء أن يعرف اسباب اهمال قصاصين معروفين وعدم التعرض لذكر واحد منهم في هذه المجموعة ، فهم بمقياس الدائرة آنف الذكر بالتأكيد غير ممتعين وغير مسلين ، وبمقياس الدكتور جمعة لايدغدغون وقصصهم باختصار للايقاظ لا للتنويم ، ودراسة الدكتور جمعة وحدها تستحق وقفة مطولة لمناقشتها فهي غارقة في العموميات من جهة وتفتقر الى المنهج والارتكاز الى فهم محدد للقصة القصيرة ، فهو في الجزء الاول من دراسته يتحدث عن جذور القصة القصيرة في الفولكلور والملاحم القديمة وقصص القرآن ثم اكتمالها كفن في القرن التاسع عشر ويتوقف قليلا عند موباسان وتشيخوف ... وهذه كلها معلومات أولية كان يجب أن لا تمنح هذا الحيز من دراسته القصيرة على حساب القصص نفسها ، ثم يتحدث عن القصة كفن (طوبولوجي) أي تصنيفي ، لكنه لم يتعامل مع المختارات في ضوء فهمه هذا ، اذ أن من يعي أن القصة فن تصنيفي لابد وان يعي الاسس التاريخية والواقع ايضا اضافة الى وعيه بمواقع الكتاب وفكرهم وبعد ان حدد تأثير القصة في الامتاع والدغدغة وازالة الضيق والضجر .. يعود ثانية ليقول : انها (القصة) ليست قطعة من مرآة انها في نفس الوقت عدسة بصرية يتركز فيها عالم واسع ، اذ من الممكن ان تنطوي قصة قصيرة على تعميمات عميقة وخطيرة فتشارك في حل المعضلات والقضايا الانسانية ... الخ » وتصل عمومية احكام الدكتور جمعة اقصاها حين يقول في النهاية « من المتعذر الآن الافتاء باحكام او الادلاء بأراء حول قدرات القصاصين الجدد الا ان الزمن كفيل بالاجابة على ذلك » وماذا عن النقد الذي يمارسه هو اذن ... اذا كانت الاعمال الادبية عناصر معدنية تترك للزمن مهمة الكشف عن أصالتها او زيفها .. ؟ ؟

ولا نريد أن نتوقف اكثر من ذلك عند دراسة الدكتور جمعة ففيها ما يغري بمناقشة كل تفاصيلها .

يعرف القارىء العربي المتتبع للمجلات الثقافية وما تصدر دور النشر ان الاسهام المتواضع للاردن في الثقافة العربية المعاصرة ـ وسنقتصر على القصة هنا ـ كان مقتصرا على اسماء قليلة ، واذا استثنينا الجيل الاقدم وهو جيل المشتغلين بالادب عبر وزارات المعارف فان ابرز من في الجيل الشاب ذي المساهمة الحقيقية غالب هلسا وجمال أبو حمدان وفخري قعوار وتيسير سبول (انتحر قبل ثلاثة أعوام) وخليل السواحري وامين شنار وبدر عبد الحق، ولكل كاتب من هؤلاء عمل أو اعمال معروفة صدرت عن دور النشر العربية خارج الاردن . غير اننا لا نجد اسما واحدا من هؤلاء قد ورد ذكره في هذه المختارات أو في دراسة الدكتور جمعة ، واذا كان هناك مبرر أيا كان لاستثناء الكتاب الفلسطينيين المقيمين في الاردن .. فهو مبرر غير مشروع لان بين هذه الإسماء المستثناة كتابا أردنيين .. وبين كتاب المختارات كتابا فلسطينيين .

القصة القصيرة في الاردن بهذا المعنى المحدد فن لم يترسخ بعد ولا يرتكز الى تقاليد تضعه في صف واحد مع قرائنه في انحاء الوطن العربي ، لهذا لا يجد القارىء تفاوتا معقولا بين الاجيال في هذه المختارات ، وباستثناء كاتبين هما روكس العزيزي وحسني فريز (من مواليد بداية القرن) نجد أن كل الكتاب الآخرين من الجيل الشاب ،

القصص الاربع المختارة للعزيزي وفريز من الصعب ان تقنع ناقدا او قارئا بأنها قصص يتحقق فيها الحد الادنى من مقومات فن القصة ، فهي حكايات ساذجة تبدا على طريقة « قال محدثي » عند العزيزي و « قال صاحبي » عند فريز ، لتسرد احداثا باهتة من الحياة العامة بعد تفريغها من كل شحناتها وحرارتها ونبضها الحي ، ولعل العزيزي وفريز ينطبق عليهما اكثر من سواهما القول بأن هناك فئة توفرت لها فرص التعليم الاكاديمي بين الحربين لاسباب اجتماعية واقتصادية . وعبر اشتغال هذه الفئة بالتعليم واعداد المناهج لوزارة المعارف .. اخذ هؤلاء يكتبون وينشرون بحكم ضعف المستوى العام . فيما كان اقرانهم ومجايلوهم في انحاء الوطن العربي يعملون على تجذير فن القصة عبر محاولات وتراجم ونقود ادبية .. استطاعت هذه المحاولات ان تعطي القصة في اكثر من قطر عربي ملامح واضحة ان لم تكن محددة في بعض الاحيان ، من جيل تلك الفترة يمكن استثناء محمود سيف الدين الايراني الذي كان يصدر مجلة في الثلاثينات وينشر نتاجه القصصي في المجلات المصرية المعروفة يومئذ .

لنتوقف قليلا عند قصة حسني فريز (طحن الافكار) . في هذه القصة يحدثه صاحبه عن سعيد اللاجىء الفلسطيني وحبيبته ليلى ، « كانا يعيشان حياة رخية يكسبان الناس المعايش واصبحا يكسبان العيش من العمل عند الاخرين ، وقد أصبحا يعيشان على التراب لا مال عقار ولا ارض ولا جاه .. الخ .. » ثم يتوقف السرد ليكتب القاص ثلاث صفحات عن تأثير الثورة الصناعية في المجتمع وعلاقاته ، ومنذ وقع العالم تحت سيطرة هذه الثورة تعقدت كل مشاكله ، أما وسائل الاعلام من تلفون ومذياع وتلفزيون فهي بنقلها الاخبار المشوهه زادت الناس ارتكاسا وامعانا في الغش والفساد ... الخ وهكذا يملأ الكاتب ثلاث صفحات بكلام ربما كان ما اقتطفته افضله ، ليعود صاحبه الى القصة يحدثه عن مصير اللاجىء سعيد وزوجته .. فقد أصيب سعيد بالجنون لانه لم يحتمل كل ذلك الذى

والمصائب التي واجهته خارج الوطن ويموت بعد ذلك ، تاركا زوجته في ضيق وفرج يلوح لها اليأس فيتحداه الامل .. الخ » ص (٨٠)

بمثل هذا التسطيح الذي يوحي (بسوء الطوية) يعالج القاص القضية الفلسطينية ويكون الجنون ثم الموت مصير الفلسطيني الذي عقدت حياته ومشاكله الثورة الصناعية ووسائل الاعلام ، لا نريد ان نقول اكثر من هذا ، فالقارىء . يدرك بوضوح أن قصة كهذه تصبح بمقاييس دائرة الثقافة الاردنية جديرة بأن تختار و (تزف) الى القارىء العربي بهدف (امتاعه وتسليته) ،

وفي احدى قصص العزيزي ص ١٢١ ، تصف محدثته بيتا كريها كان مرور أحد ساكنيه بالقرب منك كفيلا بأن يجعل معدتك تقفز الى فمك ، وكأن أفراد هذه الاسرة قد تتلمذوا على ـ مروان بن أبي حفصة ـ وهم لا يتكلمون الا عن الامانة وهم يعيشون على السرقة والغش والخداع » وتقول محدثته بعد كل تلك الاوصاف وغيرها : « لم أكن أصدق أنه يوجد في الحياة مثل هذا الجحيم .. حتى ولا **كيخان اللاجئين** » ص ١٢٢ . ان كيخان اللاجئين (الفلسطينيين طبعا) والمسألة لا تحتمل تفسيرا اخر ـ تصبح في نظر القاص نموذجا مكثفا للقذارة المادية والاخلاقية معا . ولا ادري ان كان بوسع نائان أو كوستلر الصهيونيين ان يقولا اكثر من هذا .. ؟؟

من الجيل الشاب الذي أعطيت له معظم مساحة الكتاب يلاحظ القارىء أن الأسماء جديدة كلها تقريبا ، وباستثناءات قليلة ، فهي اسماء يقرأ لها لاول مرة، ولا يتسع المجال هنا للتوقف عند كل قصص المجموعة ، ولذلك سنكتفي بملاحظات عامة .

ان معظم كتاب هذه المختارات يغرفون من محبرة واحدة . وبجهد جهيد لا يجد القارىء أسلوبا أو نكهة خاصة للكاتب الواحد يميزانه عن سواه ، وحتى الكاتب الذي اختيرت له اكثر من قصة واحدة نجد ان قصصه لا تعيش تحت سقف واحد . وفي القصص التي تعالج القضية الفلسطينية والاحتلال الصهيوني للارض العربية نجد تسطيحا وملامسة لا تتخطى القشور ، فالشخوص مفرغون فكريا وسياسيا ، وهم أشبه بدمى مسرح العرائس يحركون بخيوط ، انهم معزولون عن ماضيهم وشروطهم التاريخية والاجتماعية . والشرائح البشرية التي تقدم لنا معزولة هي الاخرى عن واقع ما ، فلا نتعرف على علائقها المعقدة وتناميها وبالتالي مواجهة مصائرها ، ولعل الوهم الذي سقطت فيه هذه القصص هو ان مجرد الحديث عن الاحتلال والنضال بخطابية فقيرة يعطي عملا ادبيا ما قيمة ـ وربما كان هذا الوهم هو السبب في تردي القصص وفجاجتها ـ حتى لتقترب احيانا من الرسم الكاريكاتوري .

على سبيل المثال في قصة (دستور يا أبا خنفر) لنمر سرحان ص ٢٤٣ : « يحاصر جنود الاحتلال الصهيوني بيت أبي خنفر ، وينطلق صوت من الخارج يشق صمت الليل :

ـ افتحوا قبل أن نطلق النار ، نحن نعرف أن أبا خنفر في الدار .. معكم دقيقة واحدة

قال ابو خنفر لزوجته : قلت لك افتحي لهم الباب الشمالي ، وكان الرعب يلون وجه زوجه بلون شاحب ، نظرت الى زوجها وشفتاه ترتجفان ، قالت : كيف أفتح لهم ؟ وأنت ؟ ابتسم الرجل وهو يقول لها : وأنت تفتحين لهم الباب الشمالي ، أنا أخرج من باب (المتبن) من الجنوب ، هيا بخاطرك وسلم الله يديك على رغيف المسخن » ناهيك عن لغة الكاتب والتفاصيل الفنية الاخرى ، الا يبدو ابو خنفر هنا قشرة بشرية أو دمية ، أفي هذا الجو المتوتر والمرعب ـ كما يصفه الكاتب نفسه ـ يلتزم جند الاحتلال باللياقة ويمنحون ام خنفر دقيقة؟ لو لم يكن الكاتب يتحدث عن التجربة من خارجها تماما لادرك ما للدقيقة من قيمة على الاقل في نظر جند الاحتلال الذين يطوقون المنزل .. وهل في هذه الدقيقة الممنوحة لبيت أبي خنفر يجيء الرجل المحاصر نفسه يبتسم ويطلب من الله أن يسلم يدي زوجته على الرغيف المسخن (والرغيف المسخن من أكثر المأكولات الفلسطينية تعقيدا وحاجة الى الوقت والطبخ) ثم كيف يكون البيت محاصرا من الباب الشمالي بينما (هو آمن) من الباب الجنوبي. هذا اضافة الى أن ابا خنفر مجرد ومفرغ من كل فكرة ... مما يؤكد ما ذهبنا اليه بقولنا ان وصف التجربة كان من خارجها تماما ، ونمر سرحان كاتب معروف وله اسهامات جاده في احياء الفولكلور الفلسطيني والاغنية الشعبية ، ولا ادري لماذا زج نفسه وزج أبا خنفر معه في الاثنتين .. القصة أولا .. وهذه (المختارات) التي احتوت قصته ثانيا ؟ ؟

وهنالك قصص اخرى في المجموعة لا تستحق التوقف عندها اطلاقا لانها اساسا تفتقر الى ادنى المقومات الفنية وسلامة اللغة ، وقد كان همنا بالدرجة الاولى في هذه العجالة ان نشير الى الوجه الاخر للقصة في الاردن والتي يمثلها كتاب اهملت دائرة الثقافة ذكرهم ، وان كان بين كتاب هذه المجموعة كاتبان او ثلاثة على أحسن تقدير ممن يعدون بشيء فان المجموعة بشكل عام هي المحاولة الثانية للدائرة التي تقدم فيها صورة باهتة ومقلوبة عن القاص في الاردن »

مَـع ليـــون تـولـسـتوي

تأليف . تاتيانا تولستوي   عرض . د. أكرم فاضل

ما اكثر المؤلفات عن حياة تولستوي ومؤلفاتـــه ، ومنها قصة فراره من بيت الزوجية ، وموته في محطـة قطار . ومن بين هذه الكتب كتاب سجل ساعاته الاخيرة دقيقة فدقيقة . ولكن اهمية الكتاب الذي نعرضـــه تكمن في كون المؤلفة تاتيانا هي ابنة تولســـتوي وان النصوص الواردة في الكتاب تنشر لاول مرة بتمامها ... نصوص تاتيانا هذه تحظى بالنشر لاول مرة حتى بلغتها الروسية الأم ، حاشا تأملاتها التي وردت تحت عنـوان « حول موت ابي » . ولقد اثارت هذه الخطرات اعجـابا حادا لدى المولعين بأدب تولستوي وفلسفته . فهنا يبدو المفكر الكبير وكأنه صديقك الحميم الذي يؤنسك برفـع الكلفة بينك وبينه . حتى لقد قال احد النقاد الفرنسيين بهذا الصدد : « هنا يبدو تولستوي بدون تولستوية !».

ولكـن ماهي موضوعات هذا الكتاب ؟ يتضـمن الجزء الاول « الطفولة في ياسنايا پوليانا » ، اي طفولـة تاتيانا التي ترسم لنا هنا تولســـتوي رسما خفيف الالوان والظلال : ابنة تنظر الى ابيها من غرفة الاطفال ، والوالد هنا هو اله الدار ، وفي الوقت نفسه القديـس نقولا ومرلان الساحر . أما في الجزء الثاني فتصـــور نفسها الفتاة التي يداعبها ابوها ويضحكها ويبكيهــــا ويغمرها بالحنان . وهي تروي في فصل البلوغ قصـــة زوجها وآراء ابيها في الزواج عامة . أما في فصل « حول موت ابي » ، فتكتبه وهي امراة في الرابعة والستـين ، تعيش الدراما التي تحولت بعد سنوات طويلة من الحب المتبادل مأساة مشاحنات عائلية تبسطها لنا بذكاء ساطع ولكنه متوجع . وختاما ، اي في « بروق الذاكرة » تنطوي هذه السيدة العجوز على نفسها وتلتحف بهواجسهـــا المؤلمة وتتعجب من تفجر ذكريات من اعماق رمال الماضي،

هذه الذكريات التي ظنتها قد وأدت نفسها الى الأبد . ما هي قصة تدوين هذه الذكريات ؟ هل جاءت بصورة عفوية ، أم بعد اعمال فكر ووضع خطة واحجام واقدام؟ تخبرنا المقدمة ان تاتيانا ترددت طويلا وتحرجت كثيرا . بل تاهت في حيرتها سنين عديدة ، قبل ان تخطو الخطوة الاخيرة . لقد احست انها بحاجة الى استئذان احد . فمن هو ؟ لقد مات أبوها وتلته امها . اذن فلتطلب الاذن من نفسها . وهنا تنجم حيرة جديدة . لقد طالت النجوى مع نفسها حتى رقت لها فسمحت بنشر هذه الذكريات ... سمحت لتاتيانا الانسانة الوحيدة الواقعة على سرها .

وهنا يلعب دانيال جيليس دوره ، فيزين الكتاب بمقدمة شائقة طافحة بالمعلومات الطريفة والاحاسيس الجميلة . وتلعب الصورة دورها الآخر فتحلي الكتاب . انها صور تنشر كذلك للمرة الاولى . ولهذا لا بد من تكرار اهمية هذه الذكريات بنشرها للمرة الاولى ، لأقول بأنها زادت رونقا بتزويقها بالصورة الفريدة من جهة اخرى . فكتاب تاتيانا تولستوي يؤلف وثيقة شديدة الحلاوة شكلا وموضوعا ، وقد حيا الادب العالمي نشر هذه المذكرات واعطاها من الثناء ما يستحقه كل حدث ادبي واعد .

تستهل تانيا كتابها بتذكر طفولتها فتعرضها بصورتها الطبيعية دون خلو من العمق : « اتذكر طفولتي والحنين اليها يعصر قلبي . وانه لشعور مفعم بالاعتراف بالجميل الحار احمله الى الذين رعوني في تلك الفترة السعيدة .

كانت نعمة لنفسي أن اترعرع وسط شخوص كانوا يحبونني ويحبونني . وقد خيل الي آنذاك ان علاقات من هذا الطراز هي طبيعية ، منسجمة مع الجبلة الانسانية . وانني مستمرة على هذا الاعتقاد ، بالرغم من انني في غضون حياتي الطويلة صادفت اللؤم والخسة وكراهة الاناسي لبعضهم . والحقيقة انني مقتنعة ان هذا السلوك شاذ شذوذ المرض ... لقد عرفت احيانا لحظات مترعة بالهناء ، ولكنها لاترقىء الى مستوى هناءة طفولتي . كان أبي معي في كل شيء حتى في احلامي . كان لنفسي كل شيء » .

وتكشف لنا تاتيانا عن موقفها من الانتقادات الموجهة الى أبيها فتقول : « لقد لامني الكثيرون على عدم رفع صوتي احتجاجا على التضليلات والانتحالات والسرقات والافتراءات التي تعرض لها والدي في حياته على صفحات الصحف في مختلف اقطار العالم . وجوابي على ذلك انني اقتفيت خطى والدي في هذا الشأن : كانت قاعدته التي لايحيد عنها عدم الرد على ما تتعرض له كتاباته وكذلك على اي فرية ضد شخصه . اما اليوم فقد خرجت من صمتي ، نظرا لظهور عدة كتب منسوبة الى اصدقاء ابي ، وهي تنقش لوحة زائفة عن علاقات اقربائي ببعضهم ، حتى لقد شوهوا صورة امي افظع تشويه ، مما يدل على تحيزهم وقلة انصافهم » .

وهنا تسرد قصة فرار ابيها من بيت الزوجية الواقع في ياسنايا پوليانا ، في الليلة الثامنة والعشرين من ليالي تشرين الاول ١٩١٠ . وتتساءل عن بواعث هذا الهروب المعروف وتدافع عن موقف امها . وتنكر نسبة ذلك الى تنافر المزاجين اوزهد تولستوي فقط . اذ ثمة عوامل اخرى كثيرة . « لقد كان كل منهما يفضي الى باسراره ومآخذه على الفريق الآخر » . وهنا تخبرنا أن في حوزتها يوميات ابيها لعام ١٨٤٧ ويوميات امها لسنة ١٨٦٢ .

تولستوي يتحمل كل مشقة ويحمد حتى المرض : « ان الم الاسنان يجعلنا نقدر الصحة حق قدرها » . « لقد حملت الي اوجاعي نعمة ادبية كبرى — ولهذا احمد الله على انعامه بها علي » . وعن همته العالية : « سأرحل في الاسبوع القادم الى الريف . فماذا ساضع خلال ذلك الاسبوع ؟ اريد الاستفادة من ذلك لتعلم الانكليزية واللاتينية ودراسة القانون الروماني ، وتطبيق القواعد التي انشدها .. على نفسي » .

اما يوميات امها فتنقب عن أسرار تولستوي قبل اقترانه بها : « ان ماضيه يخز نفسي وخزا موجعا ، لهذا اعتقد انني لن اسلو عنه او اتسلى » ... « انني اشمئز منه ومن فلاحيه .. اشعر بضرورة الاختيار بيني — وانا سليلة اسرة نبيلة — وبين الحب الذي يكنه للشعب » وتاتيانا التي تقف موقف المدافع عن امها تعلمنا انهما كانا متحابين مع اختلافهما في كل مفهوم . ولكن تولستوي ارهق زوجته بشذوذه الفكري وبتكليفها نسخ رواياته مرات ، كما حدث لها مع رواية « أنا كارنينا » . وزاد الطين بلة خلافه مع الكنيسة ومع الطبقة الارستقراطية والقيصر ، بالاضافة الى خلافه مع نفسه . ودفاع تاتيانا ينحصر في كون امها امرأة وزوجة سوية لا أقل والا اكثر وتولستوي يمثل عالما مغايرا قائما بذاته . ولم تكن تنكيدات زوجته الاخيرة الا شرارة الالهاب شعلة الانعتاق لديه .

مات تولستوي في محطة قطار . وقد ظل طوال حياته يردد عبارة : « ستعرفون الحقيقة التي ستحرركم » . فما هي هذه الحقيقة المحررة ؟ مات تولستوي وهو يقول : « ولدي سيرج ! انني احب الحقيقة حبا جما ... احب الحقيقة » ... مات يوم ٦ تشرين الثاني ١٩١٠ . واليوم يشهد له العالم بانه كان حقا يحب الحق .

مالرو وفن الفعل

اعداد يوسف عبد المسيح ثروت

كشف جيفري ميرز في مقاله (اندريه مالرو وفن الفعل) جوانب مهمة لم تكن معروفة من حياة مالرو لها علاقة وطيدة بالشرق ابتداء من بحثه الدائب عن اثار سبأ في اليمن السعيدة ، واشتراكه الفعلي في الحركة الوطنية في الهند الصينية ، ومغامراته في كمبوديا ، وصلاته بـ ت . ا . لورنس ، ومجازفاته في الصين ، في ايام حكم الكومنتانغ ، وما كان لكل هذه الصولات من اثار في ادبه وفنه وحياته ذاتها ، ومن ثم في تكوين شخصيته بكل مقوماتها وسماتها ومنجزاتها . وقبل ان نمضي في تعقيب سيرة حياته الجوالة وتوثيق ما فيها من وقائع وحقائق وخيالات واوهام ، توفر النقاد على دراستها بدقة واستبصار ، لابد لنا من الالمام ببواكير حياة مالرو العملية وعلاقة هذه الحياة باسرته وعائلته وبيئته التي ترعرع فيها .

ينتسب مالرو الى اسرة كانت تقطن في منطقة دنكرك ــ كاليه التابعة لاقليم فلاندرز ، ومن غرائب هذه الاسرة ، ان جد مالرو واباه ماتا منتحرين كما مات اخوه الاكبر منتحرا .

ولد مالرو في باريس سنة ١٩٠١ ، وعاش مع والدته المطلقة في احدى الضواحي البائسة . ومع ان الكاتب يدعي انه درس في ليسيه كوندورسية ومدرسة اللغات الشرقية ، ولكن لم يعثر له على سجل في هاتين المدرستين . ومن ثم فليس عجيبا ان نستمع الى مالرو يتحدث عن طفولته على هذا النحو المؤسي : (معظم الكتاب الذين اعرفهم يحبون طفولتهم ، اما انا فامقتها اشد المقت) .

اشتغل مالرو في مختلف المهن والحرف وفي سائر مجالات العلم والمعرفة ، فقد كان محررا وبائع كتب وشاعرا وناشرا ومكتشفا ومنقب اثار ، وروائيا وطيارا وثوريا وسياسيا وخطيبا وجنديا وقائد فصائل مقاومة ، ووزيرا وفيلسوفا . ففي سنة ١٩٢٠ اشتغل خبير كتب فنية لدى الناشر سيمون كرا ، كما كتب مقالات في المجلات الطليعية ، التقى بفنانين معروفين من اضراب كوكتو وتزارا ، وارتو ، وسيندرارز واراغون وساتي وديرين . وفي السنة التالية نشر كتابه الاول (اقمار من ورق) (Lunes en papier) وهو فنطازيا سريالية ، وتزوج كلارا غولد شمت ، وهي فتاة يهودية غنية ومثقفة جذابة ، تتحدث كلارا عنه : (حين كنت ابكي

وانوح على اشياء تافهة ، كان مالرو يقول : **انك تجلبين معك حائط المبكى الصغير الاثير لديك**) ، ان الفنـــان الكسول في اوائل العشرينات يختلف كل الاختلاف عـن مالرو الملتزم ذي الروح البطولية ، فيما اعقب ذلك من سنين . استطاع مالرو ان يتجنب الخدمة العسكرية بتقرير طبي مزيف ، كما امضى سني زواجـه الاولى بدراسة الانثروبولوجيا وفنون الشرق ، والسفر في اوربا وافريقيا الشمالية والمضاربة والمقامرة حتى اتى علـى جميع ما تملكه كلارا ، وبعد ان اضاع كل شيء قرر بعد دراسته لفن (الخمير) ان يسافر الى كمبوديا ، وكـان غرضه من هذه المجازفة التي انقلبت عليه ، فلطخت سمعته ، هو الحصول على المال باية وسيلة. اما مشروعه الذي اسره الى كلارا فيتلخص على حد قوله : (سنذهب الى معبد ما صغير ، لنستحوذ على بعض التماثيل الصغيرة التي سنعرضها للبيع في امريكا ، هـذا ما سيوفر لنـا العيش باطمئنان لسنتين او ثلاث سنين .) ان هـــذه الحملة الاكتشافية ، كانت محصلة خطة مدبرة وحماسة رومانسية .

وبعد حصوله على اوراق اعتماد مشكوك فيها مـن مدرسة الدراسات الشرقية في باريس سنة ١٩٢٣ ابحر الى الشرق مع كلارا وصديقه لويس شيفاسون . وصل الى فنوم بنه وبتأثير من وثائقه الباريسية ، قاد عربـات تجرها الثيران ، بصحبة بعض الادلاء الى معبد بانتي سري البوذي الواقع على مسافة اربعين ميلا شمالي انغور وات .. وبعد ان انتزع بعض التماثيل ، انحدر بمعيتها في قارب الى فنوم بنه . لم تستغرق المغامرة في الاحـراش اكثر من اسبوع ، الا ان عاقبتها استطالت كثيرا . ضبطت الشرطة التماثيل المسروقة ، والقت القبض على مالرو وشيفاسون . وعندما استدعي مالرو الى المحاكمـة ، ارسل كلارا الى فرنسا بغية الحصول على عون له مـن مثقفي باريس . كان موقفه في قاعة المحكمة مفعمــا بالصراحة ، فقد اعترف بمسئوليته عن المغامرة ، كمــا انه وجه نيران سخريته الى السلطات وصب اهاناتـــه على رؤوس القضاة . اما محاميه فذهب الى انه ليست في القضية جريمة مرتكبة لان معبد بانتي سري المتداعي لم يعلن رسميا قط على انه (اثر تاريخي) من قبـل السلطات القائمة . ومع ذلك ، فان هذا الادعاء لم تأخذ به المحكمة ، ومن ثم صدر الحكم على مالرو بالسجن ثلاث سنين ، ثم خفض الحكم الى سنة واحدة ، الى ان الغي نهائيا بقرار صادر من باريس . عاد مالرو الى باريس كسير الخاطر ، محطم النفس ، خائب الظن ، يلاحقه كابوس الفقر من كل جهة . الا ان روح المغامرة فيه سرعـــان ما التهبت ثانية ، فاذا به يقرر مرة اخرى الرحيل الى الهند الصينية سنة ١٩٢٥ ، ليصدر في سايغون مع بول مونين السياسي والمحامي الليبرالي صحيفة (الهنـــد الصينية) . وقد وقفت هذه الصحيفة في جانب حركة المقاومة الوطنية المعروفة بـ (عصبة انام الفتاة) مدافعة عن قضية الشعب ومؤازرة نضاله ضـــد الاعتساف الكولونيالي بحماسة وقوة ، ولكن السلطات سرعـــان ما قضت على تلك الجريدة ، الامر الذي حمل مالرو على التشاؤم واليأس ، والى هذه الحال النفسية يشير لانكلو بقولـــه :

(على الرغم من موقفه العلني الشجاع ، اخــذ التشاؤم ينخر روحه التي لا تقهر .. ذلك ان الضعف الذي انتابه بسبب المرض ، والاعياء الذي هد كيانـــه من جراء النضال غير المتكافيء في مواجهته للبيروقراطية الكولونيالية ، وخيبة امله بالحصول على تأييد واسع من قبل نخبة الاناميين لبرنامجه الاصلاحي كل هذه الامور جعلته يشعر بعدم الجدوى من الاصلاحات في المستوطنة ما لم تأت المبادرة من فرنسا) .

عاد مالرو الى فرنسا ، وقد تغير فيه كل شيء شخصيته ، نفسيته ، اتجاهاته ، اخلاقه ، طبـــاعه ، اسلوبه في الفن والادب والحياة .. عاد انسانا اخـــر ، غير الانسان الذي غادر فرنسا مغامرا ، جوالا ، يحمل في راسه وبين انامله افكارا سريالية رومانسية ، واراء فردية مفرقة في ذاتيتها وانطوائيتها .

يتحدث جان بريفوست عن هـــذه الشـــخصية الجديدة فيقول : (انه لا يستطيع ان يراك وجها لوجه . كانت نظرته تتعقب نحلة غير مرئية في كل الاتجاهات . هاهو طفل يتلوع بالسياط التي تنهال عليه . اما كتفاه فلم تكونا مستقرتين في مكانيهما كأن سكينا غرزت في ظهره ، هو ذا المتمرد العنيف الذي جـــرب كل شـــيء باستثناء الموت ، هكذا كان مالرو حين عاد من اسيا . حاول ان يحصن نفسه من الاخرين ومن الاشياء التي تكمن وراء المظاهر والاشكال المهذبة والمباديء والتعاليم والهلوسات الفنطازية المجنونة . انه واجه الحيـــاة بقلمه ، واستطاع بعبقريته ان يكون ندا لها . ان العمل صنع منه انسانا اكثر مما صنعته السنون . كما استطاع الخطر ان يحمل قلبه نبضاب دم حية وعضلات تنبض بعضلات اكثر حيوية ، وان تجعل من كل هذه النبضات دفقات دم مثيرة لانعاش حيويته ولمده بقوة المقاومـــة والصراع .

وفي السنة ذاتها اخذ موريس ساخز بقدرات مالرو التي اسهم فيها مع مواهب لورنس ، تلك القدرات التي تمثلت في روح المغامرة والارادة الخلاقة والذكاء ، يقول موريس بهذا الصدد :

(التقيت مالرو : فكان انطباعي منه مذهلا جدا . وجدت في نظرته اجواء المغامرة والسوداوية التي لايمكـن الوقوف تجاه قوة ارادتها ! . كان تمثاله النصفي يمثـل ايطاليا من عهد النهضة (الرينيسانس) في حين كـــان مظهره فرنسيا بالمعنى الدقيق من الكلمة . كان يتكلـــم بسرعة كبيرة ، وبلغة جيدة جدا ، وفي جو كانه يعـــرف

فيه كل شيء ، يذهلك بثقته بنفسه ، بعد ان يكون قد غادرك بانطباع مؤداه ، انك التقيت باذكى انسان في هذا العصر) . هكذا كان مالرو يبدو في عالمه ذكيا كل الذكاء ، وجوده ماثل ، حياته حية ، صفاته ، ميزاته ، قوته الشخصية تسحر الاخرين تبهرهم ، تشدهم اليه ، تتعاطف معهم ، لانها قوة دينامية حية ، جذابة فيها من اصالة الحياة وقوتها وجبروتها ما يؤثر ويسحرويجذب ، فيها الروح القلقة والجاذبية المتنفضة والقوة الاخاذة والجهاد المثمر .

وفي سنة ١٩٢٦ بالذات نشر مالرو (اغواء الغرب) والكتاب محاورة بين انسان غربي في الشرق وشرقي في الغرب ، تأثر في تأليفه ووضعه بكتاب (انهيار الغرب) لشبينغلر (١٩١٨–١٩٢٢) وفيه هاجم الكولونيالية هجوما غير مباشر ، احتفاء بتفوق الحضارة الشرقية ، وفي سنة ١٩٢٨ قدم روايته الاولى (الغزاة) للنشر وفيها يصف خيبة انتفاضة كانتون سنة ١٩٢٥ التي كانت مسرحا لمركز قيادة الكومنتانغ . ففي رسالة وجهها سنة ١٩٢٩٩ يعبر مالروكيف ان روايته اهتمت اهتماما خاصا بالهموم الرئيسة في عمله بقوله : (ان المسألة الرئيسة بالقياس الى غازين هي ليست الاسهام بالثورة بل هي كيف يمكن التخلص مما دعاه باللامعقول من الامور . ذلك ان السعي الرئيس لغزاة لا يكمن في شيء كما يكمن في البحث الدائب ، وانا اصر على هذه العبارة ، انها في التخلص مما هو معقول ، بالبحث عن ملاذ فيما هو انساني) .

سافر مالرو سفرة قصيرة من سايغون الى هونكونغ ليشتري مطبعة لصحيفة (الهند الصينية) في الوقت الذي كانت الانتفاضة الوطنية مستعرة في كانتون ، وفي رسالة مشهورة الى ادمون ولسن في سنة ١٩٣٣ ، قال مالرو انه نظم حركة (انام الفتاة) في سايغون واصبح المفوض السياسي لشؤون الدعاية والاعلام الخاصة بالكومنتانغ في الهند الصينية وفي كانتون . ومع ان مالرو كان في كانتون لبضعة ايام سنة ١٩٢٥ الا انه لم يذهب الى كانتون في غضون الانتفاضة .. ومن ثم ، فليس هناك ادلة مقنعة تثبت ان مالرو كان له ضلع في فشل الثورة الصينية ، كما ادعى تروتسكي . وفي سنة ١٩٢٨ طهر مالرو نفسه من عقابيل الفانطازيا السريالية ، وانضم الى دار غاليمار للنشر على ان يعمل محررا فيها في القسم الفني ومنظما لمعارضها . كما نشرت الدار المجلة البارزة (نوفيل ريفو فرانسيس) التي كان اندريه جيد من ابرز المسهمين فيها ، يحدثنا موريس ساخز عن شخصية مالرو : (شخصية منفردة بحيويتها وذكائها ، صوته لطيف وطريقة كلامه مقنعة ، ووجهه مثير للاعجاب .. تراه انيقا في كل شيء ، في سمعته وشكله واسلوبه وفي حركات يديه الجميلتين . فضلا عن تفهمه وانتباهه وحب استطلاعه وكرمه .. انه يعتقد اما ان يكون كل شيء واما الا يكون شيئا ما .. انك ستعجب به متى ما تعرفت عليه ، ستعجب بشجاعته وروحه البطولية المتعاطفة مع الانسانية المعذبة ، ومع ذلك ، تجده عقلانيا اكثر من اللازم احيانا ومجنونا مخبولا احيانا اخرى ، دون ان يكون انسانا من سوية الناس مطلقا) .

وبين سنة ١٩٢٩–١٩٣١ زار مالرو ايران وافغانستان والهند والملايو والصين ، ويعتبر البلد الاخير منطلقا لروايته (مصير انسان) ، كما درس شوامخ الفن الشرقي ، تلك الدراسة التي كان لها ابرز التأثير في حياته .

وفي سنة ١٩٣٩ نشر روايته (الطريق الملكي) التي تتناول مغامراته في احراش كمبوديا ومحاولة سلب المعبد البوذي ، وقد وقع في هذه الرواية تحت تأثير المغامر البطولي ميرينا ، كما اثر فيه مصير كورتز بطل رواية (قلب الظلام) . وفي سنة ١٩٣٣ نال مالرو جائزة (غونكور) تقديرا لروايته (مصير انسان) وهي تعالج مأساة شانغهاي التي دبرها شان كاي شيك ضد حلفائه اليساريين ، وفيها يتجاوز مفهوم باشكال للوضع البشري . في الرواية شخوص واوضاع ومواقف بطولية، تمتاز بصراحة التناول وجمال الاسلوب وطلاوة العطاء ، فيها يتحول الانحدار الى انتصار مأساوي ، يشبه في كثير من الاوجه ، ما يوازيه من مآسي ابطال (النصر) لكونراد و (الطاعون) لكامو . ومع ان افكار مالرو تصدر من وصفه للسياسات الثورية ، فان الموضوع الرئيس في الرواية يؤكد على كرامة الانسان وجلاله في الانخذال المأساوي . ان صيرورة الفعل في الرواية تتضاءل ، بينما يحقق سمو الكرامة الانسانية في لحظة الموت فقط ، دونما امل في التخفيف من الظلم الاجتماعي . ذلك ان جواب زرادشت هو جوا بمالرو نفسه : (مت في الوقت الصحيح) .

استطاعت عائدات مبيعات (مصير انسان) ان تمون مغامرة مالرو التالية . فكان ان حلق بطائرة فوق الصحراء العربية سنة ١٩٣٤ بغية اكتشاف مدينة ملكة سبأ ، على الرغم مما في تلك الرحلة الجوية من اخطار جدية . ومع ذلك فقد كانت غريبة مفعمة بالاسرار شانها شأن مغامرته في احراش كمبوديا ، وخطته الفنطازية لانقاذ تروتسكي من منفاه البعيد في الما اتا ..

اما خيال مالرو ، في هذا الشأن فمرده عدة مصادر منها ان سفر الملوك الاول يتناول ثروة بلقيس ، ملكة سبأ ، على هذا النحو : (جاءت الى اورشليم تتبعها قافلة عظيمة من الجمال المحملة بالتوابل والاطياب ، وكمية هائلة من الذهب والاحجار الكريمة ، ولما اقبلت على سليمان تحدثت معه عن كل ما في قلبها) كتب مالرو عن اثار مدينة سبأ فقال : (ان الانقاض الهائلة المتحجرة تحت واجهة مسافة خمسة كيلومترات من الرخام المزرق ملأى باحلام ملايين الناس وموت القلائل منهم) في حين يصف بلني في (التاريخ الطبيعي) معابد الملكة الجليلة الستين وصفا دقيقا . كذلك تبدو سبأ شبحا يفري

فلوبير نفسه . ومع ان احد الغرباء الذين التقى بهم في فندق جيبوتي كشف سر الموقع لمالرو على هذه الشاكلة: (في مكان ما وراء صحراء اليمن ما زالت عاصمة ملكة سبأ الحقيقية قائمة تحت الرمال) فان الالهام المباشر والقوي استمده من رامبو واختراق لورنس للصحراء العربية المحرمة كما فعل رامبو نفسه بالقياس الى الصحراء الحبشية .

ولولا متطلبات الزواج الطارىء لكان سانت اكسوبري قد رافق مالرو في طائرته . اقلع مالرو برفقة صديقه كورنليون مولينييه من جيبوتي في الصومال الفرنسي في اذار سنة ١٩٣٤ الى الصحراء العربية ثم عاد ادراجه . وفي الشهر نفسه ابرق مالرو الى صحيفة (انترانسيجنت) الباريسية بالبرقية التالية : (اكتشفنا مدينة ملكة سبأ الاسطورية . مازال عشرون من الابراج او المعابد قائما في شمال الربع الخالي اخذنا صورا للصحيفة ، تحياتنا . كورنيليون . مالرو). هذا الخبر المدهش سرعان ما انتظم في سلسلة من المقالات العشر ، كتب سبعا منها مارلو وثلاثا كورنيليون . ان طيران مالرو فوق الجزيرة العربية ، لم يكن سوى لعبة بهلوانية دعائية ، من اجل تبرير تكاليف الرحلة ومخاطرها .. كان يعرف انه حر ليقول ما يشاء ، لانه لم تكن ثمة وسيلة لتوثيق تقريره ، ولا اثبات زيفه .

يبدأ مالرو بسرد تاريخي مستند الى الاشاعات والاساطير ، وينتهي بوصف استقباله بعد انتهاء الرحلة الجوية ، في بلاط ملك الحبشة ، المظنون انه حفيد الملكة العظيمة . يعرض مالرو جوهر القصة ، بانه وصاحبه حلقا فوق مدينة سبأ ، دون ان يعطي وصفا للمدينة من حيث خطوط الطول والعرض زاعما ان المدينة الاسطورية (تشبه اثرا هائلا من الاثار التاريخية كابراج نورتردام.. ابراج مصمتة.. ابراج على شكل شبه المنحرف، سطوح هائلة ، واروقة وتماثيل محطمة) . ومن اجل توثيق هذا الوصف المذهل ، نشرت الصحيفة صورة مالرو الكبيرة للموقع ، غير ان تلك الصورة ليست واضحة وهي لا تتطابق مع وصفه ، وهي اقرب شيء شبها بقرية بدوية منها بمدينة اثرية . ثم طال الجدال والاخذ والرد بين مالرو ، في روايته لاكتشاف سبأ وبين ناقديه ، اعتمادا على بعض ثقات المستشرقين كالمستشرق الفرنسي جول بارتو الذي رفض رواية مالرو مؤكدا ان ما اكتشفه مالرو لم يكن سوى قرية (وبر) الاثرية . وبمرور الزمن دخل الكثيرون من المختصين في حلبة المناقشة ، الامر الذى جلب انتباه حتى علماء الاثار الامريكيين ، فذهب استاذ الاشوريات في جامعة بنسلفانيا الى انه : (مما لا شك فيه ان مالرو اكتشف مدينة اثرية ، لكنه لم يكتشف سبأ التي يعتقد انها ، اعتمادا على مصادر موثوقة ، واقعة في جنوب اليمن السعيدة) في مأرب ، وهذه نظرية معروفة جيدا ، الا ان مالرو لسبب ما رفضها . مع انه في رحلته الجوية اجتاز مارب ، فتفحصها من اعالي الجو ، بدافع حب الاستطلاع ، لكنه مع ذلك حسبها قرية صغيرة ...

كثيرا ما يقدم مالرو اكثر من روايتين للحوادث الحرجة في حياته ، شأنه شأن لورنس ، فتقريره عن الرحلة الجوية فوق سبأ حسب ما ورد في (اللامذكرات) يناقض مقالاته المثيرة في صحيفة (انترانسيجينت) الباريسية . ومع ذلك فلنعد الى ما يقرره في (اللامذكرات) على اعتبار ان هذا الكتاب انضج ما كتبه ، فاذا به يحدثنا عن الموضوع : (تقع خرائب مأرب ، او سبأ القديمة في حضرموت ، جنوبي الصحراء وشمال شرقي عدن) ثم يذكر اسطورة الفار المعروفة ، وصلتها بخراب سد مأرب المشهور ، كما يشير الى المكتشفين الذين لاقوا حتفهم في محاولة الوصول الى مأرب برا ويعرب عن اعجابه بارنو الذي كان واحدا من فصيلة المغامرين المتلاشين في الضباب . يحدثنا ارنو عن سبأ : (بعد مغادرتي مأرب زرت سبأ القديمة ، تلك الخرائب التي ليس فيها شيء تبرزه غير تلال من التراب) . ومع ذلك يصر مالرو على ما ذهب اليه ، في وصفه للمعابد والاروقة والاسوار ، دون ان يتراجع عن اي شيء ذكره ، سواء في انترانسيجينت أم في (اللامذكرات) الى حد قوله : (سبأ او مأرب ليسمها المرء ما يشاء ، ما زالت في ايدي البدو المنشقين .. ربما في يوم ما ، ستحاول بعثة اكتشافية علمية ، تنطلق من عدن ، لترفع النقاب عن (سر سبأ) . لكن فات مالرو ، ان هذا السر كشفه سنة ١٩٣٦ سانت جون فلبي ، المنافس السياسي للورنس ، وصديق الملك سعود ، وهذا الكشف ورد وصفه في (المجلة الجغرافية) سنة ١٩٣٨ في معرض رده على بلني : (ان وصف بلني لسبأ وصف مشوه غير دقيق بالمرة .. اما عدد المعابد فلا يمكن ان تكون ستين معبدا ، بل لا يمكن ان تكون حتى ستة .. ان ساحة الخرائب منتشرة امامنا بجميع انقاضها لكنها لا تعدو كونها خرائب غير ذات شأن ، مخيبة للامال .. فليس من بناية واحدة قائمة ، ليس من عمود واحد قائم من اعمدة الستين معبدا . ان عاصمة الحميريين القديمة لم تعد غير كومة من انقاض محطمة) .

اما جان فلانر فيعتقد ان مالرو حلق (فوق اثار اركيولوجية جليلة في العربية السعيدة (اليمن) لكن لم تكن تلك الاثار ، على ما يبدو اثار مدينة سبأ) في حين ان لانفلو تقبل رواية مالرو مع شيء كثير من التجريدات العاطفية اللاواقعية التي كان قصده منها اظهار اهمية ما قام به مارلو من بحث واستقصاء عن مدينة سبأ . ومن ثم فان المغامرة السبأية على حد قول لانفلو (سمحت لمالرو ان ينجز عملا ما وان يثبت وجوده بصفته انسانا ، وان يحلم بدافع ذلك الانجاز ، مسجلا مغامراته الشعرية .. كما انها (يعني المغامرة) امدته بنوع من الادراك الميتافيزيقي العميق) كما يربط لانفلو بين المغامرتين السبأية والكمبودية لينتهي الى القول باطمئنان : (عرف

مالرو ان الحقائق المتمثلة في الوقائع الصلبة هي التي ستسكت اصوات الذين هاجموه ، (كما فعلوا اثر عودته من احراش كمبوديا) واصفين اياه باعتباره مغامرا غير مسئول ، او نصابا محتالا) . لقد رأينا انه من غير المحتمل ان يكون مالرو قد استطاع الطيران فوق قرية في شمال الربع الخالي ، وهذا واضح من شهادة برترام توماس لعدم وجود اثار مرئية في (وبر) كما ان فلبي امدنا بـ (الوقائع الصلبة) التي (كشفت القناع عن اسرار سبأ) .

مهما يكن من امر فمن المفيد ان نحاول تفهم دوافع مالرو ، لا الاعجاب به او ادانته ، لانه كما يقول في (اللامذكرات) : (لكي تتعرف على انسان ما في يومنا هذا ، عليك ان تتعرف على العنصر اللا عقلاني فيه ، العنصر الذي لا يستطيع التحكم فيه) ومن ثم ، فبعد اعلان مالرو عن محاولته في مجال مغامرته البطولية ، الزاهية الالوان ، على ذلك الشكل من الضجة العارمة ، وجد نفسه مضطرا الى اكتشاف شيء ما خارق ، ملفت الانظار . وبدافع من نزعة جنونه الاسطوري ، وعدم رغبته في تثبيط توقعاته بالذات ، او توقعات جمهور قرائه ، واستحالة تفنيد او توثيق احداث قصته ، كل تلك الامور وضعت مالرو ازاء خيار واحد لا محيص منه ، هو اختلاق بديل خيالي لواقع صحراء خالية بليدة ، هذا البديل الوحيد الذي كان مدينا به الى الكتاب المقدس وبلني وفلوبير .

اما تأثير ت. اي لورنس فيه فيمكن تحديد طبيعته وسماته على هذا النحو : كان مالرو مأخوذا بسحر لورنس طيلة حياته ، ففيه كان يرى دارسا متضلعا وجنديا وكاتبا ، ومبشرا نيتشويا بصراع مالرو نفسه ضد القدر ومحاولته التسامي بذاته . لقد اخفى كل من لورنس ومالرو عن عمد خلفية اسرته والاحداث البارزة طيلة حياته ، كما ابتدع كل منهما اساطيره السرية الخاصة بديلا عن الواقع .

يكتب مالرو عن البطل اللورنسي ، في روايته (اشجار الجوز في التنبرغ) ١٩٤٣ قائلا (ربما كان في استطاعته ان يجد بعض الوسائل لتدمير الشخصية الاسطورية التي اخذ يتقمصها ، لو اضطر الى ذلك الامر اضطرارا . غير انه لم يكن ليرغب في ذلك . لان شهرته كانت تتزلفه ، والاكثر اهمية من هذا التزلف كونه مستمتعا بتلك الشهرة . وهذه مسألة ذات اهمية خاصة في حياة المغامرين اللذين كانت تجمعهما نفسية مشتركة . كان كل من لورنس ومالرو يمتلك اطلاعا واسعا ، في ايام شبابهما ، وبالرغم من الحذلقة الاكاديمية ، كانا مشغوفين بالحضارات والثقافات النائية ، ومن ثم اخذا يعملان مبتدئن بالاكتشافات الاثارية في الشرق . كما قاما معا بالكشف عن معالم الصحراء . كان الاثنان محاربين بطلين ، توجها معا من الخدمة العسكرية الى المهمات السياسية في اللحظة الحرجة من التاريخ ، واصبحا مؤيدين ايديولوجيين لقائدين سياسيين هما فيصل وديغول .. بينما انحدر لورنس من رتبة عقيد الى جندي في فرقة الدبابات ، ارتفع مالرو الذي تبنى خطط العصابات التي استخدمها لورنس ، الى رتبة عقيد ، في جيش المقاومة الشعبية الذي سرعان ما استولى على ستراسبورغ ، المدينة الاخيرة التي ظلت بايدي الالمان ، على راس كتيبة الالزاس واللورين . وقد تمثل هذا الانتصار باحتلال لورنس لمدينة دمشق ، التي ظلت اخر مدينة بايدي الاتراك ، على رأس كتائب من العرب البدو .

خطط مالرو للكتابة عن حياة لورنس منذ بواكير سنة ١٩٢٩ ، في فصل خاص من كتابه (لورنس وشيطان المطلق) ١٩٤٦ وهو فصل كتب اساسا سنة ١٩٤٢ ، يتعرض فيه كما في (اشجار الجوز في التنبرغ) الى فنزسنت بيرغر والحرب القبلية في ليبيا بين السنوسيين ، وصلاته بانور باشا وحركة الوحدة التركمانية ، التي استندت اساسا الى منجزات لورنس في الثورة العربية ، يشير مالرو في مقالته عن لورنس الى (ان من يكتب مذكراته يقاضي نفسه . ففي كتابه (اعمدة الحكمة السبعة) كما في كل المذكرات شخصيتان الشخص الذي يقول انا والمؤلف) . ان هذا القرار قرار كاشف مضيء . لان (اللا مذكرات) التي كتبها مالرو ١٩٦٧ تأثرت تأثرا واضحا بطريقة لورنس الاعترافية واعترافات شخصيتيه ، ولان تحليل مالرو للورنس والحكم عليه يقدمان تحليلا لميزاته البارزة . انه يتحدث عن شخصيته فيقول : (ان كبرياءه ورغبته الجامحة في المجد والفرور واستهزاءه بهذه الرغبة ، وارادته التي لا تغلب ، وشكوكه في ارائه ، وحاجته الماسة للتخلص من ذكائه ، ووعيه الفاجع بذاتيته ، كل تلك الامور قادته لان يرى نفسه من خلال عيون الاخرين ، وضعف ايمانه ، وبحثه عن حدود قوته) .

وكما ادعى مالرو فانه التقى دانزيو في باريس سنة ١٩١٤ ، كما انه في مقابلة للاكسبريس سنة ١٩٧١،ادعى انه التقى بلورنس ، فابدى له من التقدير السامي ما كان يحتفظ به للارباب من امثال ديغول .

يقول مالرو : (التقيت لورنس مرة واحدة ، مرة واحدة فقط في حانة فندق فخم في باريس . نحن لم نكن متكافئين . ففي جيبه كان يحتفظ بكتابه (اعمدة الحكمة) . اما تعاونه مع تشرشل في مؤتمر السلام ، وانشقاقه عن العالم وهالة الاسرار التي كانت تنثال عليه من الاستخبارات البريطانية كل تلك الامور كانت موضع شكي ، طبيعي ان لا يكون السر ماثلا هناك ، انتابني الشك وقتها . كنت كاتبا صغيرا ، احتفظ في جيبي بجائزة غونكور ، التي كانت خفيفة الظل ، كان (يقصد لورنس) انيقا غاية الاناقة ، اناقة لها صلة حميمة باناقة ايامنا هذه لا بايام زمانه .

لا اتذكر الموضوعات التي ناقشناها ، كل ما اتذكره

ببساطة انه كان مولعا بالسيارات والدراجات والزوارق. كان ذلك قبل مدة يسيرة نسبيا من وفاته . هل كان يرغب في الموت ؟ طالما سألت نفسي السؤال ذاته دونما جواب .) ومع ان هذا البيان يتفق اتفاقا تاما مع جنون مالرو الاسطوري ، فانه لا يستحق ان يعترف به باعتباره واقعا حقيقيا ، لانه اساسا مزيف . وبغض النظر عن ان لورنس لم يذكر قط اي لقاء مع مالرو ، فانه فضلا عن ذلك كان لا يحتسي المشروبات الروحية ، ولا يرتاد بارات الفنادق الفخمة ، كذلك فهو لم يتعاون مع تشرشل في مؤتمر السلام سنة ١٩١٩ بباريس ، ولم يعمل مطلقا في الاستخبارات ، ولو انه قام ببعض النشاط الاستخباري للمكتب العربي في القاهرة ١٩١٥–١٩١٦ .

وعلى اثر نشر (مصير انسان) سنة ١٩٣٣ واعتلاء هتلر لدست الحكم ، اصبح مالرو مناهضا عنيدا للفاشية ومتحدثا قويا باسم اليسار . كما قام برفقة جيد بسفرة غير ناجحة الى برلين سنة ١٩٣٤ في محاولة لاطلاق سراح ديمتروف البلغاري الذي سجن ظلما واعتسافا ، بتهمة احراق الرايخشتاغ . وفي تلك السنة انعقد مؤتمر الكتاب في موسكو ، فكان مالرو من جملة الحاضرين . كما كان من المع المتحدثين واكثرهم حيوية في مؤتمر الكتاب الذي عقد في باريس سنة ١٩٣٥ ، فكان من ضمن الحاضرين فورستر وهكسلي وجيد ومارتن دوغار وارغون واهرنبوغ . وفي تلك السنة نشر مالرو روايته الرابعة (ايام الغضب) .

والرواية هذه تعالج ظروف الحياة داخل معسكرات الاعتقال النازية ، وهي في الوقت نفسه تعبير فني عن اجواء الضغط السايكولوجية ، التي صورتها بعدئذ الروايات السياسية التي كتبها سياوني وكويستلر واورويل .

هناك اختلاف كبير بين حملة مالرو السياسية في الهند الصينية وبين التزامه العميق بقضية الجمهوريين في اسبانيا . ففي تموز ١٩٣٦ بعد اندلاع الحرب الاهلية بيومين وصل مالرو الكاتب اليساري ذو الشهرة العالمية الى مدريد . فشرع مباشرة بشراء الطائرات للحكومة الجمهورية ، وتجنيد الرجال لسرب طائراته .

كان مقر مالرو في مدريد فندق فلوريدا حيث كان يجتمع همنغواي ودوس باسوس وبابلو نيرودا ورفائيل البرتي والصحفيان السوفيتيان ميخائيل كولتزوف وايليا اهرنبوغ . يصف الكاتب الاخير مالرو في اسبانيا (كان الرجل في قبضة عاطفة واحدة شغلته عن كل شيء. عرفته في فترة انبهاره بالشرق ، ثم بدوستويفسكي وفوكنر ، والروح الاخوية بين العالم ، والثورة . لم يفكر في فالنسيا بشيء ولم يتحدث عن شيء سوى قصف مواقع الفاشيين ، وعندما شرعت اكلمه عن الادب انزوى متشبثا بالصمت . وقبل انشاء (الكتيبة الاممية) نظم مالرو (القوة الجوية الاممية) التي قادها باقدام وشجاعة .

اما اولى المعارك التي خاضها سرب مالرو فقد حدثت في اب سنة ١٩٣٦ في ميدلين مسقط رأس كورتيز حين انقضت ست طائرات على كتيبة مدرعة من قوى فرانكو فحطمها . وفي سنة ١٩٣٦ خلال غارة جوية على تيرول تصدت طائرات مالرو القديمة الطراز لطائرات هينكل النازية الحديثة ، بشجاعة وبطولة ، وقد امدت احدى حوادث هذه المعركة مالرو بصورة حية مثيرة للاخوة الانسانية استخدمها في روايته (الامل) وفالمه (الامل). وفي جولته السياسية في امريكا سنة ١٩٣٧ يصف مالرو تلك الحادثة :(في ٢٧ كانون الاول اسقطت احدى طائرات سربي خلف خطوطنا في تيرول . كانت الجبال مكسوة بالثلوج ، والقرى المنتشرة في هذه المنطقة قليلة متناثرة . وبعد عدة ساعات حضر الفلاحون وشرعوا يعدون النقالات للجرحى وتابوتا لاحد الموتى .. لما تم كل شيء بدانا بالانحدار .. رفعت عيني ، فرايت سيلا من الفلاحين يمتد من اعالي الجبل الى سفحه سيلا يمثل ابهى صورة للاخاء الانساني الذي لم اصادف مثيلا له من قبل) . وقد حارب سرب مالرو في طليطلة ومدريد وجاراما ووادي الاحجار ، مقر القاعدة الروسية شمالي العاصمة . وبعد معارك طاحنة ، استبدل سربه القديم الطراز بقوة جوية حديثة ، اما حماسة مالرو وقوة عارضته ، وشدة تأثيره في الجماهير فقد تحدث عنها بيتيت جان في رسالة موجهة الى مالرو نفسه : (لم ار طيلة حياتي سيطرة على النفس كهذه وهيمنة انسان على غيره من البشر كهذه . مالرو ، لم اكن احبك كثيرا ، ولكن حين تكلمت فانك لم تتكلم عنا ، نحن الجالسين في القاعة ، بل عن القابعين في الخنادق ، لقد اعطيتنا فكرة عن عظمة النوع الانساني ، والدليل على ذلك اننا لم نكن لنهتف لك ، بل لاسبانيا نفسها) .

وخلال السنتين التاليتين من الحرب الاهلية انتقل من العمل الى الفن فنشر (الامل) سنة ١٩٣٧ وكتب واخرج فلم الامل ١٩٣٨ الذي اعتمد على احداث معينة في الرواية ، يحدثنا جيمس عن الفلم بـ (انه واحد من قلائل الافلام المدهشة التي استطاعت ان تسجل اوضاع الناس في طوري الشجاعة والحزن ، كان يمكن لهوميروس ان يتعرف عليه ، على ما اظن ، لانه الوحيد من اعمال عصرنا ، في مشاركته له وجدانيا) ، ومن سخرية القدر ان مالرو غادر اسبانيا سنة ١٩٣٩ الى جبال البرنيس لتكملة بعض لقطات الفلم ، بينما كان الجيش الذي قاده الجنرال فرانكو يتقدم من برشلونة ، ايذانا بانتهاء الحرب ..

العـــــراق :

ظواهر في الحيـــاة الثقـافيـــة

— ١ —

بانتهاء السنة الحادية عشرة لمجلة الاقلام توشك سنة ١٩٧٦ على نهايتها ايضا . ولابأس ان تكون هذه السطور مراجعة للسنة الماضية على صعيدها الادبي والثقافي وان تكو ن في نفس الوقت ، محاولة للاشارة الى اهم الظواهر التي سادت الحياة الادبية في تلك السنة علما ، وهذه قضية مهمة ، بان ماتشير اليه من ظواهر وعلامات قد لايكون وليد السنة الماضية بل وليد سنوات سبقتها غير انه ظل ، في السنة المنصرمة ، يمتلك حضورا اوضح ، واكثر اثارة للملاحظة :

— ٢ —

يمكن القول ، ومنذ البداية ، ان اهم ما امتازت به السنة الماضية كان وضوح الفعل الثوري والفعل الاجتماعي اكثر من الفعل الادبي . بمعنى اخر : كانت المبادرة الثورية ، بكل ذكائها واثارها المتشعبة وبكل ماتثيره من مردودات اجتماعية ، كانت هذه المبادرة تتعقب المبادرة الثورية وتترقب اصداءها واضواءها العالية والمتسعة .

وطبيعي جدا ان يحدث ذلك في فترات التحول الثوري والاجتماعي الاساسية كما يحدث الان في قطرنا المناضل . ان تجربتنا ، تجربة خاصة والتحولات التي تحدث يوميا تضيف ، في كل لحظة ، شيئا جديدا الى ملامحنا النفسية ، والذهنية ، والاجتماعية . فلا عجب اذن ، ان تكون هذه التحولات العميقة اسبق من نظيرتها ، في الصعيد الادبي ، ان الفعل الادبي يظل ، في مثل هذه التحولات الحرجة ، قاصرا ازاء المبادرات الحاسمة للعقلية السياسية المتفتحة وتأثيرها الاجتماعي . انه يظل محدودا ، ومتفرجا ، ومسبوقا بحركة اجتماعية وسياسية سريعة ومعافاة وواسعة .

لقد ظل الفعل الادبي ، خلال السنوات الاخيرة، منبهرا بالمبادرة السياسية ومعرضا لشيء من الحيرة خاصة في الاعمال الادبية ذات المنحى التحليلي والدرامي: كالرواية والمسرحية ، ذلك ان هذا النوع من الادب يتطلب ارضية اجتماعية اخذت ملامحها تتضح شيئا فشيئا ، وبدات تشي بمستقبل حركتها . اي ان هذا النمط الادبي يتطلب تموجات كتموجات البحر : بطيئة وواضحة ومتباعدة بينما اتجاه الفعل الاجتماعي الان اشبه بتموج النهر : سريع ، ومتلاحق ، ومندغم ببعضه.

واذا كان حكمنا السابق ليس مطلقا تماما فان الاستثناءات ، في مجال القصة والرواية ، لاتشكل فعلا مكافئا لمجمل افعال التغيير او حتى لجانب منها . حقا لقد صدرت ، في العام ٩٧٦ والاعوام القليلة التي سبقته بعض المجاميع القصصية وبضع محاولات روائية ، لكن ذلك كله يظل تعزيزا لماذهبنا اليه ، اي ان الفعل الثوري وقرينة الفعل الاجتماعي ظلا اكثر تألقا واحتداما من انعكاسهما الادبي الماثل .

اما اذا انتقلنا الى الشعر فيمكن القول ان فترات التحول التي تجري الآن في القطر بكل ماتحمله من حركة ومفاجأة وادهاش وخفاء يمكن ان تكون لصالحه ، اي لصالح الشعر . انها لحظات اكتشاف الذات ، واشاعة

الوعي الاجتماعي ، وارساء لذوق جديد . ادبي واجتماعي وحضاري . ولحظات من هذا النوع تكون عامرة بالشحنات الوجدانية الغامرة ، والترقب الغامض ، والمناخ الذي يشعل المخيلة . ولكن لوسألنا هل استطاع الشعر ان يكون حاضرا في ذلك ؟ واذا كان كذلك فما حجم ذلك الحضور ومامدى فعاليته ، وما اتجاهها ؟

لقد ظل الشعر طيلة السنوات الاخيرة، وفي الاعم والاغلب منه ، منفعلا بما يجري انفعالا غنائيا ، سريعا ، وعابرا . لقد كان اغلب ماكتب من شعر خلال السنة او السنتين الماضيتين شعرا يقتنص ، في علاقته بالثورة، الهزة المنتشية ، المنفعلة ، والمباركة التي يولدها ماهو واضح وظاهري ومؤقت من حركة التحول الثوري والاجتماعي او حتى اصداؤها الاعلامية ، ومردوداتها الوجدانية السريعة والمبتهجة .

ان التحولات التي تجري الآن في القطر في طريقنا الى الاشتراكية انما تجري بشكل مستمر ومترابط ويومي وتظل متقدمة على المبادرة الادبية واكثر جراة منها ، مع علمنا تماما ان اثار هذه التحولات الجذرية خفي ويصعب اقتناصه على النظرة المتعجلة ، لذلك فان الممارسة الادبية تضطر ، امام ظروف تغييرية كهذه ، الى ترصد الصدى الوجداني الذي تثيره عملية التغيير ، واقتناص اشعاعاتها الانفعالية الجليلة والمدهشة مما يتيح للنشاط الشعري قدره اكثر ، نسبيا ، على التحرك والمتابعة مما لدى الاعمال الادبية المركبة ، كالرواية مثلا ، والتي يتطلب ابداعها بطئا وغوصا الى خفايا التحولات الاجتماعية والنفاذ وراء جريانها الظاهري ، وغير المستقر ، ومع ذلك فان السؤال يظل قائما : اين الشعر من حريته هذه في الحركة ؟ وكيف تحرك خلالها ؟ وهل كان مكافئا لافعال التغيير الحاصلة في البنية الاجتماعية ؟

- ٣ -

لاشك باننا غير مترددين في القول بتخلف المبادرة الادبية قياسا الى مجمل افعال التغيير الاجتماعي الجارية الان في القطر ، كماانا نرى ان هناك عاملا مهما يكمن وراء هذه المسافة التي تفصل بين الفعل الاجتماعي والفعل الادبي او التي بدت ملحوظة وواسعة خلال العام ٩٧٦ واعوام الانجازات الاجتماعية والاقتصادية الضخمة التي سبقته . ان هذا العامل يرتبط ، كما نرى ، بالحساسية الادبية الراهنة والموروثة .

لقد ربيت الحساسية الادبية ، لفترة طويلة ، على الفردية المكتفية بنفسها ، والمزاج الهجائي المنفعل والعابر، او الهاجس الجمالي المرتبط ، في اكثر حالاته ، بالمدهش والانجازات الشكلية ، المتعة ، والمولعة بالتقليعات ان الظروف السياسية والاجتماعية ، ومسيرة النضال بكل مرارتها ، والنكسات القومية ، والتطاحن السياسي الفاجع كل ذلك كان قد دفع [illegible] الشباب الى الدخول في دوائر وجدانية مغلقة يفتقد فيه الوضوح ، والضوء ، والريح المنعشة المحركة . كما دفعهم ، الى السقوط في تنظيرات علم الجمال البرجوازي واجتهاداته المتطرفة في عزلتها ووحشتها وغموضها وعدم ايمانها بالجماهير ، ونظرتها اليائسة الى مصير العالم كله .

ان هذين العاملين ونعني بهما الاوضاع المحلية والعربية وتأثيرات علم الجمال البرجوازي قد ادبا ،اكثر فاكثر ، الى عزلة الادب الشاب ونظرته الخائبة والموحشة والقصيرة . كما ادت ، في الغالب ، الى ان تكون الحساسية الادبية غير مهيأة ، وغير قادرة الا على استثمار العلاقة السلبية بينها وبين ماهو عام بكل الرموز والمؤسسات التي تمثله . لقد اصبح الكثير من مواضيع المبادرةالادبية ، بفعل التربية الجمالية والفكرية الخاطئة نمطا من التقاليد المعتادة ، او المترفة ، والشخصة ، حتى بعد زوال شروطها الموضوعية .

بناء على ماتقدم يمكن القول ان الحساسية الادبية واجهزتها النفسية والعصبية ، وبسبب الظروف التي اشرنا اليها قبل قليل ، لم تعود على العمل الا في ظروف كابية ، وسلبية ، وغير عادلة . ولم تعتد ، بعد ، اداء وظيفة حضارية ، وبناءه كالتي يتوجب عليها اداؤها الان في هذه الظروف الجديدة ، والمتغيرة والمغيرة ،

مما لاشك فيه ان هذا الحساسية الادبية ، ونقصد بها مجمل المزاج الادبي المهيأ للاستثارة ، والاستجابة والتحريض المبدع، نقول ان هذه الحساسية قد اصابها الكثير من التغيير . وهذا التغيير كان واضحا في السنوات القليلة التي مضت وكان اكثر اتضاحا وايجابية في هذا العام ٩٧٦ الذي يوشك على نهايته .

في اعتقادنا ان هناك عاملين مهمين ساعدا على تنقية هذا المزاج الادبي ، وتشذيبه مما علق به من احساس بالوحشة ، والخذلان والغموض وعدم الثقة واعتزال الحياة ، او اللعب الخامل على هامش تيارها الهادر .

ان السبب الاول الذي ساعد على ذلك هو هذا التحول الثوري والاجتماعي الواسع والمستمر في القطر ان هذه الحساسية الادبية معرضة الآن لرياح التغيير الثوري والاجتماعي الذي اشاعته الثورة القومية التقدمية في كل مناحي حياتنا وتشعباتها الكثيرة والذي بدأ يعيد بشكل اجمل واكثر عدالة ، ملامح هذه الحياة وايقاع حركتها . اما السبب الثاني فيتمثل في ماتركته حرب تشرين ٩٧٣ من اثر على الوجدان العربي .مما ساعد على ترميم التصدع النفسي ، وتعمير الثقة بالقدرة العربية ، وبالمصير العربي ان هذه الحرب بكل حفلت من دم ، وبهجة ، وجثث ، وتواطؤات ، واندفاع عربي شعبي واثق ومدهش اعادت الى الحياة الداخلية للفرد

العربي نبضا جديدا : قويا ومتماسكا ، وكان اثر هذه الحرب على امزجة الادباء والفنانين وقواهم النفسية اثرا ايجابيا كبيرا .

لقد كان من اهم اثار هذين العاملين ، لاسيما التحولات الاجتماعية بحكم تجددها ومثولها اليومي المشع ومن اكثرها عمقا ، هذا التحول الداخلي ، نفسيا وفكريا ، والذي اعاد ، وسعيد بشكل اكثر وضوحا ، تشكيل الحساسية الادبية ويتحكم في عناصر المبادرة الابداعية ويؤثر في اتجاهاتها . لقد بدأ المزاج الكابي والضجر والمتعثر ينسحب من حياتنا الثقافية وبتنا نلتقي ، في السنوات الاخيرة ، بمزاج مغاير تماما : متوثب ومنفتح وحافل بامكانيات الثقة ، والانحياز الواعي الى الحياة الجديدة ، رغم ان ماقدمته هذه الحساسية ، وكما قلنا سابقا ، لم يكن بمستوى الانجازات الجارية من جهة ، ولابمستوى تكوينها الجديد من جهة اخرى .

من الطبيعي القول ان هذا التحول الاجتماعي ، الذي يومىء الى حياة جديدة انسانية وعصرية ، سيترك شيئا كثيرا من حضوره البهي والدينامي في انماط التعبير ذاتها . ان ذلك كله مؤكد وحتمي ، حيث ان الفعل الابداعي ، وتلك بديهية لايختلف فيها اثنان ، يظل مشروطا بشروط داخلية واجتماعية ، قومية وانسانية، يؤكدها التحول الاجتماعي ، ويزيدها وضوحا ، كل يوم كما يزيدها قدرة على التأثير ، والاقناع .

اذن ، من الظواهر الايجابية الكبيرة لعام ١٩٧٦ وللاعوام القليلة التي سبقته هو هذا التوجه الادبي الجديد الى الحياة والانفتاح عليها ، والانحياز الواعي الى القوة الثورية التي تقود الجماهير ، يوميا لصنع هذه الحياة وتوفير شروطها الاشتراكية العادلة .

من المهم القول ان تأثير الحياة الجديدة لايقفز فجأة الى داخل قصيدة او قصة ما بدون نمو مسبق بطيء وداخلي . فلو سألنا سؤالا كهذا : هل سيكون تأثر الفعل الادبي بالحياة المتحولة الجديدة سريعا ومباشرا كما هو ، في نفس الوقت ، حتمي ومؤكد ؟ ان الاجابة على هذا السؤال ، ستكون بالتأكيد مدعاة الجدل ،وتعدد الاجتهادات ، غير ان المؤكد هو ان الاحساس الجديد بالحياة ، التي بدات تتفتح الان في هذا القطر والتبني الداخلي لايقاعها الثوري المتغير لن يتما بشكل آلي او اعتباطي . انهما ، كي يكونا مؤثرين حقا ، سينموان كما ينمو الطفل او النسر او الشجرة : بعمق وبطء ، وحيوية .

— ٤ —

لقد كان العام ٩٧٦ قد شهد بوضوح اكثر مما كان في السنوات السابقة ظهور مجموعة مختلفة من الشعراء الشباب ، او ما اصطلح على تسميتهم نقديا ، جيل السبعينات .

ان هذا الجيل جيل ذو ملامح خاصة ، وذو اهتمامات خاصة . انه جيل سعيد حقا ، فقد ولد ادبيا وسط هذا المزاج الذي اشرنا اليه ، المزاج المتوثب ، والمنفتح والواثق ،والمنحاز ، بوعي، الى الحياة الجديدة هذا الجيل هو ، بكل تأكيد ، جيل انتصار الحياة ، وامتدادها الحي ، المبتهج ، النظيف .

لقد جاء هذا الجيل ، الى حياتنا الادبية ، وهو مليء بالثقة والمحبة والرغبة في ممارسة الكتابة ، كاحدى ادواته لتحقيق ملامح الحياة الجديدة او ، بعبارة اكثر دقة ، للمساهمة الايجابية في حركة هذه الحياة النامية والمستمرة .

ان ولادة هذا الجيل ،وسط مزاج مختلف وايجابي مزاج خال من الاحباطات والاحساس المنكسر ، ووطأة الظروف غير الانسانية قد جعلته اكثر حبا لهذا العالم واكثر رغبة في الانحياز الى القوى الفعالة فيه .

ومن الطبيعي جدا ان يكون هذا الجيل ابنا نابها وجريئا للثورة وانجازاتها القومية الاشتراكية التي وفرت الشروط الموضوعية لجو نفسي ، وثقافي ، وسياسي نقي ، ومنفتح . انه ، بعبارة اخرى ، جيل بدأ ينمو في اجواء الثقة لا الظنون المريضة ، في اجواء الانتماء للفكر الثوري القومي الاشتراكي لا للهلوسات ، المخيبة ، ونهش الذات ، وتهديمها من الداخل . واخيرا فهو جيل اخذ يتدفق على الساحة الادبية ، مندفعا ، وطموحا في فترة لم تشهد لها الحياة الادبية في القطر مثيلا على الاصعدة كلها السياسي منها ، والادبي ، والمادي ، والاجتماعي

ان مجيء هذا الجيل قد صادف انتصار الثورة وشيوع روحها في كل مجريات حياتنا فتشبع الجو العام بكل مايمنح الفرد الوضوح ، والثقة ، والاحساس بانتمائه الى ارض قوية ، وطيبة ، ومقتحمة . جاء هذا الجيل الصاعد فوجد الحياة السياسية ، التي اشاعتها الثورة في القطر ، رحبة وصافية ، ومؤثرة . وجدها ملتحمة وخالية من عقد النقص ،ومزودة بخبرة نضالية اقتحامية وواعية مما جعل هذا الجيل يحس ان مواطىء اقدامه قوية وآمنة .

اما من الناحية الادبية فقد تهيأ لهذا الجيل مالم يهيأ لاي من الاجيال الادبية التي سبقته . لقد وفرت عليه الثورة القومية التقدمية ان يمر بالظروف الصعبة التي مرت بها الاجيال السابقة فوجد امامه حياة ثقافية متسعة، ونشطة ، وغير خاملة . وجد الشباب ، شعراء وقصاصين ، جوا رحبا ، ووديا وهادئا ، كما وجدوا ، ايضا ، مجالات كثيرة ، ومختلفة للاتصال بالناس ، وتوصيل نتاجاتهم اليهم .

لم يصادف هذا الجيل صعوبة في النشر ، او الوصول الى الاماسي الشعرية : الاساسي منها او

الثانوي ، كما لم يجد صعوبة في الوصول الى الاذاعة او التلفزيون ، بل يمكن القول ، وهذه حقيقة ملموسة بوضوح ، ان هؤلاء الشباب ، من الادباء ، مطالبون بالكتابة باستمرار ومطالبون بالنشر باستمرار ،ومطالبون بالاشتراك في الاماسي باستمرار ايضا .

ان هناك حقيقة لايمكن تجاهلها تتعلق بالعاملين في الوسط الثقافي والاعلامي والمشتغلين في اجهزة النشر حيث لم تشهد حياتنا الادبية يوما سيادة الدم الشاب ، الملتزم ، الواعي في اجهزة النشر كما تشهد اليوم . اغلبية العاملين ، ان لم يكن كلهم في هذه الاجهزة من الادباء ، شعراء وقصاصين ونقادا مما جعل الجيل الجديد موضع رعاية وتبن خاصين جدا . انها حالة لم تتوفر في اي قطر عربي اخر ، بل حتى في الاقطار النامية بشكل عام ، وكان لهذا القطر فضل الريادة فيها.

الى ذلك كله يمكن اضافة شيء اخر ، محفز مهم ان هؤلاء الشباب ، علاوة على الرعاية الادبية المتوفرة ، تقدم لهم المكافات المادية عن قصائدهم ، وقصصهم المنشورة والمذاعة : وكل ذلك له اثر كبير ، بلاشك في دفع هذه المجموعة الكبيرة ، والنشيطة ، من الشباب الى الامام في طريق الكتابة الادبية الناضجة .

ومثلما شهد عام ١٩٧٦ ، وضوح هذه المجموعة من الادباء الشباب باعتبارهم موجة ذات نشاط ماثل ، فانه شهد ايضا بروز بعض السمات الخاصة لهؤلاء الادباء التي تميزهم ، سلبا او ايجابا ، عن الاجيال السابقة . قلنا في الصفحات السابقة انهم ، اي الادباء الشباب ابناء شرعيون لمناخ ثوري قومي تقدمي ومكنا ايضا ، انهم تفتحوا على حياة ثقافية مختلفة عما سبقتها من حيوات اختلافا نوعيا تاما .

السؤال الان :

كيف كانت طبيعة العلاقة بين هذا الجيل الادبي الجديد وبين الواقع السياسي والثقافي الذي افرزه ؟

كيف كانت علاقته بالجيل الذي سبقه ، وماموقفه من المحاولات الادبية التي كافح ذلك الجيل ، بضراوة وثقة من اجل تثبيتها ، ولدفاع عنها ؟

بدءا يجب القول ان الحدود التي نفترضها بين هذا لجيل وسابقه هي حدود ليست صارمة ، وليست حائلة دون تداخل فترات النمو ، كما انها لم تمنع هذا الجيل من حمل بعض الملامح غير الملائمة له .

من اول مايميز هذا الجيل عن سواه ، ويجعله اكثر انتماء للظروف لجديدة هو غلبة لهاجس القومي والاجتماعي . ان ادباء هذا الجيل ، او كي نكون اكثر دقة ، اغلبهم مأخوذون بتكريس الاهتمامات القومية التقدمية وتبني معطيات الواقع الثوري والاجتماعي الجديد بكل مايحمله من امكانات تغييرية ، ومؤشرات الحياة مقبلة جديدة .

ان الذي يتبع نتاجات هؤلاء الادباء الشباب يجدها ملأى باشعاعات الحياة الايجابية ، والانحياز لها ، والتغني بتفتحاتها . قد يجد لدى هذا الشاعر او ذلك القاص مايدور في الدائرة الضيقة . لكن ذلك ليس سوى الشذوذ الذي يكمن في كل قاعدة. عدا ذلك فان زهور التأميم والثورة ، والوطن الملتحم الجديد ،والجماهير التي تصنع الحياة كل يوم تجدها تنتشر في كل ما يكتب هذا الجيل وفي كل ما يقرأ .

اننا ، من اجل ان ننصف هذا الجيل المندفع الواثق بنفسه يجب ن نقر ، قبل اي شيء اخر ، انه جيل ذو اهتمامات ، في الغالب ، عامة وواضحة ومنحازة وعلينا انتقر ، ثانيا ، ان غلبة احساسه القومي والتقدمي كانت غلبة مباركة ومدعاةللنشوة والاحساس بالتماسك الى الحد الذي انسته ، او انست البعض على الاقل ، الالتفات الى تنمية ثقافته ، وبناء حاجاته الداخلية ، بشكل يتناسب وكل الظروف الايجابية الخلاقة التي هيأتها الثورة في هذا القطر وحرصت على ان يحتل هذا الجيل مكانه المتميز منها .

صحيح ان بداية هذا الجيل كانت مشوبة باصداء واضحة للدوي الستيني ، وصخب شعرائه لكن الكثير من شعراء الجيل الجديد استطاعوا الافلات ، من ذلك الغموض وتلك الضجة واستبدالها بما يمنح قصائدهم الوضوح والاختلاف رغم ان ثقافة هؤلاء الشعراء ماتزال اقل من عناصر الحياة التي يتعاملون معها ، كما ان شاعرية القصيدة لديهم لما تزل اقل من هذه المباشرة الصلبة ، والفنية التي تميزها .

لاشك في ان بعض الادباء ، من هذا الجيل ، ولاسيما الشعراء منه يمتلكون الكثير من المؤهلات التي تجعلهم شعراء متميزين في حياتنا الثقافية ، ولاشك ايضا ان هؤلاء الشعراء مؤهلون ، في السنوات القادمة ، لان يلعبوا دورا مهما وخاصا لكن من لانصاف القول ان البعض الاخر مايزال اسيرا لما تركه الشعراءالستينيون من انجازات او اخطاء ، او تجديد ، او ادعاءات . كما انه مايزال مأخوذا بتلك الضجة العابرة .

ان من بين هؤلاء الشعراء الشباب الكثير من المتلثين بالحماس ، والموهبة .ودلائل الاصالة الممكنة كما ان من بينهم من يأخذ من الشعر مظاهره الخارجية، ومهارات اللعبة فقط وعدته في ذلك ذكاء في تقليد المظهر واقتناص ملامحة الخارجية دون اعتماد ، كما لدى الفريق الاول ، على التجربة الحياتية الحارة ، او رجوع الى النبع الاصيل الكامن في الذات المنفتحة على الدنيا بكل مافيها . غير ن هؤلاء واولئك لابد ان يجتمعوا على

الطريق الحقيقي ، الواضح والمتسع طالما انهم يتنفسون هذا الهواء الجديد وهذه الحياة الحافلة

- ٥ -

في العام ٩٧٦ وقبله بقليل كثر الحديث بشكل غير موضوعي ، عما يسمى بالركود الادبي ، كما كثر الحديث عن مظاهر هذا الركود ، واسبابه .

من الطبيعي ان يكون الفاصل بين الركود ، والذي هو حالة مرضية وبين الاستقرار ،وهو مرحلة من النمو، فاصلا دقيقا لكنه حاسم ، وتتوقف على رؤيته احكام كثيرة ومواقف لاحد لها .

لاشك ان اول مظاهر الركود ، بل ابرزها ظهورا كف الحياة الادبية عن العطاء ، او عجزها عن الاضافة النوعية المتميزة . حين تتوقف حركة الحياة ، على الصعيد الثقافي ، وحين يتحدد نموها الدائب فان ذلك يعني ركودا ادبيا لايتناقش في حقيقته اثنان .

هل حدث في حياتنا الادبية شيء من هذا ؟

اعني : هل كفت تلك الحياة عن الحركة ؟

اعني : هل توقفت عن الاضافة النوعية ؟

بالتأكيد لم تتوقف عن الحركة، ولم تكف عن الاضافة

ان الحياة الادبية الراهنة حياة متشعبة ، ومتحركة وليس ادل على هذه الحركة وذلك التشعب من كل هذا الادب الذي ينشر ، او يذاع ، او يقرا ومن هذا الحشد الهائل من مجالات النشر من صحف ومجلات ، واذاعة ، وتلفزيون واماسٍ شعرية ، ومهرجانات ثقافية ضخمة ومتلاحقة ، اضافة الى هذا الرهط الطويل من الشعراء والادباء من شتى الاجيال .

اذن ،

ماوجه الركود في حياتنا الادبية طالما ان الحركة متوفرة ؟ اهو الاضافة النوعية ؟ ربما ، ولكن لنر اولا .

لقد ملأ شعراء الستينات الدنيا ، قبل سنوات وشغلوا الناس لكنهم ، مع ذلك الضجيج الستيني اليومي والعنيف لم يقدموا ، في الغالب ، اي عمل ناضج شعرا كان ام قصة ام نقدا ؟ لقد كانوا ، بمجموعهم ، وعداجريئا ومستفزا ، وغاضبا .. لكنه وعد لم يكن تحققه ، انذاك في مستوى امكاناته ، او ادعاآته كوعد دائم التذكير بنفسه .

كان شعراء الستينات قد رجوا الحياة الادبية واشاعوا فيها روحا جديدة . ومتأففة . وبدا مجيئهم صادقا ومثيرا للانتباه لانهم كانوا كمجموعة من الاحجار تلقى ، دفعة واحدة ، في ماء راكد ، فتثير ضجة ودما جديدين ، وغير مألوفين وهكذا استمر اولئك الشعراء ينظرون ويكتبون الشعر والقصة ،ويشتمون ، ويدعون .. اما الان فالامر مختلف تماما .

ان الحياة الادبية الان لاتتسع ، نتيجة لنضج الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية ، لمثل هذا النمط من الاثارات ، والضجيج الذي لايخلف شيئا . حياتنا الان مستقرة واكثر نضجا ، من الحيات الادبية في الستينات بكل حماساتها العابرة وجراتها التي لايمكن نكرانها .

وحياتنا الان اكثر تنظيما لطاقاتها الروحية واكثر حرصا على عدم التفريط بها في متاهات لا تؤدي الى غاية .

قلنا ان اغلب شعراء الستينات كانوا وعدا اكثر منهم تحققا ، كانوا ضجة جريئة مستفزة اكثر منهم نتاجا ناضجا ومتميزا اما الان فهم العناصر البارزة في صورة حياتنا الادبية . انهم الان فقط ، في هذه المرحلة الناضجةمن حياتنا الثقافية بداوا يقدمونانضجمالديهم . حياتنا الآن هي نتاجات نضجهم الحقيقي ، او بداية هذا النضج لكن الفرق هو ان هذا النضج يتم ، خلافا لفتوتهم الستينية ، بهدوء ، وعمق ، وبعيدا عن الجلبة، والتهريج ، او الادعاءات المثيرة .

اين هو الركود اذن ؟

ان مرحلة الستينات هي مرحلة خاصة كانت وليدة ظروف فكرية وسياسية واجتماعية مختلفة . وماكنا نعتبره فيها نشاطا ادبيا ، كان في اغلبه حديثاشيقا ومثيرا عنه ليس الا . ان شعراء الستينات ، تلك الفترة كانوا يمارسون نوعا من المران ، ونوعا من الاحماء او تطويع الاداة ولم يبدأ لاستثمار الحقيقي والفعال لاستعداداتهم الادبية والفنية الاضمن حياتنا الراهنة ، حقا ان حياتنا الادبية الان اكثر ميلا الى الجد ، والمثابرة الحقيقية . والفعل الجاد ، ايا كان هذا الفعل، يكون شاقا ، واقل جاذبية لكنه يظل مؤثرا ، وعميقا واطول عمرا .

حياتنا الان اكثر انضباطا مما كانت عليه ، وهي ضمن هذا المنحى المنضبط تمتليء ، يوميا ،بغنى جديد ، وحركة تتم ببطء ، وعمق وتتجه وجهة ناضجة

لاشك ان في حياتنا ، شأنها في ذلك شأن كل حياة ادبية خيرة ومعافاة ، بعض الظواهر غير الناضجة ، او بعض النتاجات السهلة وربما يكون عددهذا البعض ليس قليلا لكن ذلك لايقلل من قيمة حياتنا هذه، ولايقلل من وصفها بالفعالية والصفاء .

اخيرا ..

لايمكن ان يكون التطور الهاديء ، العميق ، الخفي دليل ركود ادبي في ادب امة ما ، كما لا يمكن للحماسات الشابة ، الجريئة ، والمؤقتة وحدها ان تكون هي الدليل على الحياة المتجددة .

ع ٠ ع

ظواهر في الحياة الثقافية العربية

الكتابة عن الحركة الادبية وبمعنى اشمل ـ الثقافية ـ تأخذ عادة منحيين ، المنحى الاول هو الرصد الكمي لما يصدر من مجلات شهرية ودورية وما تخصصه الصحافة الاسبوعية واليومية للثقافة ، وما تصدره دور النشر المختلفة ووزارات الاعلام ، والجهات الحكومية بشكل عام ، وهذا المنحى احصائي محايد . وان كان يلتقط من هنا وهناك شذرات لاترقى الى مستوى الظاهرة الفنية والادبية .

والمنحي الآخر يحاول فرز ما يصدر من نتاجات بحثا عن النوع والقيمة وهو غالبا ما يتخلى عن موضوعيته في التقويم بسبب انحيازه المسبق الى الجودة وتعاليه عن الرديء الذي هو أيضا من صميم الحياة الثقافية في بلد ما .

سنحاول هنا تضمين المنحيين السابقين في منحى أعم ، يضع في حسابه الكم متجاوزا التفاصيل والقيمة التي تبرزها الحركة نفسها بسكونيتها وديناميكيتها ، وبظواهرها التي تسترعي اهتمام المراقب . لهذا سيكون من الصعب وربما من المتعذر حصر الظاهرة الادبية في عام واحد كأن نقول حياتنا الثقافية في الوطن العربي عام ١٩٧٦ ، لان الظاهرة كي تستحق مدلولها وتحققه معا لابد أن تكون لها جذور ضاربة في سنوات ماضية مهدت لها وأتاحت لها النمو ، ونحن بتخطينا المنحى الاحصائي ، لانتفادى السهولة حسب ، بل لاننا نعي بأن ما يبدو على السطح قد يكون في احيان كثيرة مغايرا لما يقبع هناك في العمق .

اذن لأعوام قادمة أيضا ستظل الظاهرة الادبية مدينة لماض قريب، هذا اذا كانت عشرة أعوام تقريبا تشكل ماضيا قريبا ، هي المسافة الزمنية بيننا اليوم وبين عام ١٩٦٧ ، لاول وهلة سيبدو هذا الربط واهيا وربما مباغتا لو سلمنا بأن الظاهرة الادبية معزولة عن الظاهرة الاجتماعية والسياسية ومجمل التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي بعد عام ١٩٦٧ ، وهذا مالا يسلم به أحد اليوم . ماذا لو تخيلنا ـ وهو مجرد افتراض ـ ان تلك الاعوام لم تكن عامرة بكل أحداثها ومفاجآتها التي نعرفها ، هل كان أدبنا سيكون على ماهو عليه اليوم ؟

في العام ٦٧ اندحرت قيم وبرزت أخرى ، تراجع فكر وبدأ فكر آخر يتململ ، ورد الفعل أخذ يغتني بوعي جديد ليأخذ دور الفعل نفسه ومبادرته أيضا ، والادب بدوره تخلخل مناخه العام ، ليصبح اما مدحورا خارج التاريخ ـ وهو يرزح تحت ثقله من حيث لايعي ـ واما مواكبا ملهما ومستلهما .. مؤثرا ومتأثرا واما مذهولا يتحسس ملامحه وموقعه وجذوره .

حسنا ، كيف نربط اذن بين عامنا هذا وبين تلك الاعوام ؟

في الانفراج النسبي الذي نجم عن تخلخل كافة البنى عام٦٧،أتيح للاديب العربي ان يتقدم خطوات في مساحة حريته المقيدة ، اقترب باصبعه من مواقع كانت محظورة عليه أو كان محظورا عليه ان يكون على الاقل طرفا في محاورتها ، ولاعوام قليلة بعد عام ٦٧ أتاح هذا الانفراج النسبي نمو ظواهر أدبية نستطيع تحديد اهمها في :ـ

١ ظهور مجلات أدبية ذات نبرة حادة ونزوع للتجريب
٢ ـ العودة الى الجذور ـ ـ الاقلاع عن الجذور
٣ ـ بروز شعر المقاومة ـ خفوت شعر المقاومة
٤ ـ أصوات جديدة في الادب

لانريد التوقف طويلا عند ظاهرة المجلات ذات النزوع للتجريب واختفائها بالتدريج ، والذي يهمنا من هذه الظاهرة هو ان هذه المجلات اما أنها لم تتجذر في التربة الثقافية العربية وتسيطر بالتالي على الواقع المحيط .. وبهذا كان من السهل أن تتوقف عن الصدور بدون أن تترك أصداءاً تذكر ، واما أنها كانت من بين ردود الفعل التي تمتعت بالانفراج النسبي الذي اشرنا اليه سابقا .. وعلى اية حال فان هذه المجلات قد لعبت دورا اثناء وجودها ولم تترك اثرا يتناسب وذلك الدور بعد اختفائها ..

٢ ـ نزعتان متضادتان برزتا اثر حزيران ٦٧ ، الاولى تدعو الى تحسس الملامح واعادة قراءة التراث وغربلته في ضوء قيم ورؤى عصرية والثانية نزقة متطرفة (ونيتشوية) الى حد بعيد في رفضها الماضي برمته ، وكان من الطبيعي ان تستنفد النزعة الثانية المتطرفة كل امكاناتها وادواتها على محك الواقع .. لانها ليست علمية ولا ترتكز الى اكثر من مجرد الرفض السلبي .

٣ ـ يمكن تحديد الفترة من ٦٧ ـ ١٩٧١ ، وهذه السنوات التي استأثر فيها شعر المقاومة بالاهتمام الصحفي والنقدي والجماهيري ايضا بشكل واسع ، وليس من غرضنا هنا اثارة السؤال مجددا: لماذا لم يلفت شعر المقاومة الانتباه النقدي والاعلامي قبل حزيران ٦٧ ، والمهم ان شعر المقاومة الذي كان نموذجا يحتذى في الادب طيلة تلك السنوات ، وملأ المناخ الشعري في الوطن العربي .. وكان موازيا للمقاومة نفسها ـ تعرض هو الآخر الى احجام النقد ـ الصحافة بعد المواجهة العلنية التي تعرضت فيها المقاومة للتصفية ـ أيلول ١٩٧٠ ـ وظل شعر المقاومة ـ كما اصطلح على تسميته حتى يومنا هذا محروما من الدارسة الحقيقية الجادة التي لاتقتله حبا ولا تعصره موضوعية وبرودا نقديا .

٤ ـ ظهرت اصوات جديدة في الوطن العربي في السنوات الاخيرة كان أبرزها في الشعر في جنوب لبنان والعراق والبحرين وفلسطين، وفي مصر في القصة والرواية وهي أصوات لم تتحدد تخومها بعد ولم تتشكل بها ملامح متكاملة تعين الناقد ، ولعل الاهتمام البالغ بالاحداث السياسية كان سببا آخر في مرور كثير من هذه الاصوات بصمت ولامبالاة غير متعمدة .

مما تقدم نجد ان كل فعل كان مصحوبا بفعل او متبوعا برد فعل في الاتجاه المعاكس ، مما جعل كل ظاهرة أدبية تتبعثر ملامحها لتتشكل من جديد في الجهة المعاكسة ، ونحن لو راجعنا ما نشر في

المجلات في تلك الفترة لرأينا الى اي حد كان الذهول والارباك يسيطران على ادبنا العربي .

بعد هذه المقدمة العامة ـ ولامناص لها من ان تكون كذلك ـ لانها تتحدث عن مساحة زمنية واسعة ومعقدة في تداخل انشطتها واحداثها ـ سنتحدث بشيء من التفصيل عن أهم الظواهر التي نلمسها اليوم في حياتنا الثقافية ، وسنقتصر هنا على مجالي : الشعر والنقد .

ـ الشعر ـ

كتب الناقد الفرنسي دي بواديفر مرة يعلق على ما قيل عن أزمة الرواية ، انها أزمة روائيين بالدرجة الاولى ، هل سيصدق هذا القول على الشعر أيضا .. ؟

لا اظن ان هناك مفهوما فضفاضا وقابلا لسوء التفاهم اكثر من مفهوم « الازمة » هذا ما يقال اليوم عن الشعر العربي .. انه في أزمة ، في أوج العذابات والاشواق يتأزم الشعر العربي .. هذه خرافة ، هكذا سيقول لنا المتحمسون ، لنقف بعيدين قليلا وننظر الى ماينشر اليوم من مجاميع شعرية وقصائد في المجلات ، ونحاول التقاط اهم الظواهر :

١ ـ صمت معظم الشعراء الرواد
٢ ـ سيادة التماثل والنمطية
٣ ـ غياب محفزات وشروط الريادة
٤ ـ هاجس التفرد

حول الظاهرة الاولى نجد ان شاعرين وربما شاعرا واحدا فقط استمر في عطائه الشعري ولم ينقطع ، فيما صمت الآخرون وتباينت اسباب صمتهم ، والشعراء الذين اصطلح على تسميتهم بالرواد أقاموا في أذهان قراء الشعر وغير القراء أيضا منذ تفجرت ثورة الشعر العربي الحديث ، فهم كانوا دائما الطرف الحاضر والتقليدي في كل حوار حول المشكلة الشعرية ـ فنية القصيدة الحديثة ، مبررات الثورة الشعرية واسبابها التاريخية والفنية والاجتماعية .. الخ لهذا كان من الطبيعي ان يهرع النقاد اليهم والى نتاجاتهم وكانت المجلات الادبية المتخصصة حين تصدر أعدادا خاصة بالشعر يكونون أول المساهمين في هذه الاعداد ، وحين تناقش التجربة الشعرية اول ما يثار حول المسألة آراء ومناقشات عن تجاربهم الشعرية ... الخ .

بعد صمت أغلب الشعراء الرواد ـ ونكوص بعضهم حتى عن بدايات القصيدة الحديثة ـ ظل الحيز فارغا ان صح التعبير ، وبدأ يلوح في الافق الشعري مايشبه الأزمة ، وماذا عن الجيل اللاحق لهؤلاء الشعراء ولماذا لم يأخذ الدور الفاعل ، شعرا ومثارا للنقد ؟ هذا السؤال سيجرنا الى النقد قبل الاوان ، النقد الذي لم يشأ المغامرة ، وآثر الابواب المشرعة ليحصل هو الاخر على الشرعية من اسم الشاعر الذي يكتب عنه ـ بعد ان استقر هذا الشاعر ـ واثبت وجوده ـ واية مغامرة جديدة لا شأن للنقد بها ، انها غير مضمونة النتائج ، وهذا ليس رأيا مجردا ، ان اي عملية استقراء أولي لما كتب من نقد الشعر منذ مطلع الخمسينات تعيننا على مثل هذا الاستنتاج .

التماثل والنمطية

يبدو ان ما يقال أحيانا بأن لكل جيل شاعرين أو ثلاثة تتجسد فيهما ـ أو فيهم ـ الملامح الشعرية لذلك الجيل ، هو قول لا يخلو من الصحة وان كان لايخلو من مبالغة أيضا ، ولنقترب من قصدنا ، دعونا نرجع الى الوراء .. لبدايات الشعر الحديث ، نجد ان بحور الشعر المطروقة لدى أغلب شعراء تلك الفترة كانت : الرمل ، الكامل ، الوافر ، الرجز ، والقصائد القليلة التي كانت تنظم على غير هذه البحور تكاد ان تكون مشهورة عند هذا الشاعر او ذاك لندرتها .

ان الشاعرين أو الثلاثة الذين تتجسد فيهم الملامح الشعرية لفترة ما يعطون المناخ الشعري لتلك الفترة ايقاعا عاما هو بالدرجة الاولى ايقاعهم ، واليوم اختلف الامر كثيرا ، لا نبالغ اذا قلنا ـ نتيجة احصاء أولي ـ أن ٩٠٪ تقريبا مما ينشر اليوم من شعر يتوزع من حيث ايقاعاته وموسيقاه على بحري : الخبب ، والمتدارك .. هذا فيما يخص موسيقى القصيدة ، وتضيق المساحة حتى الاختناق اذا تحدثنا عن القاموس الشعري للقصيدة الحديثة التي تكتب في أيامنا هذه ، انه ضيق للغاية ، اية مجموعة شعرية ـ باستثناءات قليلة تخرج عن الظاهرة ـ تمنحك مثل هذه الملاحظة دونما جهد ، والسببان مترابطان الى حد كبير كما يبدو فالايقاع يختار مفرداته ويملي مناخات معينة ومشبعة لدى الاكثرية ، وبدراستنا لطبيعة الاوزان واستخدامها في القصيدة الحديثة نستطيع أن نقبض على صيغ وتراكيب لغوية تسهل على الشاعر المهمة . وعلى سبيل المثال :

استخدمت في الخمسينات ـ وهي خمسينات رجزية ـ ان صح التعبير حبيبتي ، صديقتي ، الليل ، الحزن ـ الابتداء بأل التعريف .. ـ الواوات العاطفة والسائدة للوزن .. بشكل ملفت للنظر ، وفي الرمل نستطيع احصاء عشرات ال :

ربما ، حيث وحيثما ، انني ، ثم ماذا ، هذه ... واذا أتينا الى شعرنا الحديث في المرحلة الراهنة فان الامر يسهل كثيرا ، ومن مجلة أمامي بالصدفة :

١ ـ كل القصائد (متدارك)
٢ ـ المتكآت الجاهزة يمكن حصرها في :

أ ـ أسماء الموصول (التي ، والذي ، اللتان ... الذين .. الخ)
ب ـ ان ، انني ، انه ، هو ، كلما ، هذه ،
حـ ـ استخدام افعال المضارع بكثرة و(الآن) دونما حاجة يفرضها زمن القصيدة أو زمن الفعل نفسه
د ـ بضع قصائد تبتدىء بلام الجر على غرار :
(للدم ، لساحلك ، لعينيك ، لوجهك .... الخ).

ولا نبغي من وراء تسجيل هذه الملاحظات ، ان يتجنب الشاعر هذه الصيغ والايقاعات ويبتدع له صيغا وايقاعات بعيدة عنها تماما ، انه ليس المخلوق الاول في الكون ، وليس بالطارىء الذي لا يستند الى تقاليد في مهنته .. لكن الذي يدفعنا الى تسجيل هذه الملاحظات وسواها .. هو أننا جميعا نصغي لوتر واحد يتفسخ بين أصابع غزيرة.

*** غياب محفزات الريادة وشروطها :**

وجدت الاجيال الشعرية اللاحقة لجيل الرواد الشعر العربي الحديث قد اكتملت خريطته تقريبا ، سواء من حيث معمار القصيدة الفني، التفعيلة ، الايقاع ، الوحدة العضوية .. الخ . باختصار وجد القصيدة من حيث هيكلها العام منجزة لها أطر قد تتسع وتتباعد لكنها تبقى اطرا على اية حال ، وهو سيتحرك ضمنها ـ باستثناء تيار قصيدة النثر الذي لم يفلح بارساء قواعد ونماذج ناضجة ـ اذن من ناحية الشرط التاريخي وظروف المرحلة التي انطلق منها الرواد أصبحت الاجيال اللاحقة محرومة من الريادة بهذا المعنى ، وسيجد الشعراء انفسهم يفلحون أرضا مفتوحة ، وربما لهذا السبب أيضا ضعفت المحفزات وسيطرت على الشاعر الجديد قناعته بأنه لن يحقق هوية الفاتح مرة اخرى طالما هو محكوم مسبقا بأطر القصيدة الحديثة ؛ .. الوزن ، التفعيلة ، الواحدة .. الخ .

*** هاجس التفرد ..**

مفارقة ؛ ان ندمج بين ظاهرتين متناقضتين كما يلوح للوهلة الاولى ، التماثل وهاجس التفرد . الذي يناقضه ويثور عليه ، الشاعر الشاب مسكون بهذا الهاجس الى درجة كبيرة ، يبتعد باصرار عن البحر الشعري .. كذا وعن جزئيات الصورة .. لان هذا البحر كان وقفا على شاعر عرف به وأجاده وأذله كما يقال ، وجزئيات صورة ما قد تقربه من الشاعر فلان ..الخ

ولعل النقد مرة أخرى قد ساهم في بروز هذه الظاهرة ، فالناقد العربي غالبا ماعودنا على طريقة أصبحت مألوفة في نقد الشعر هي أن يأتي الى النموذج المنقود بذاكرة مثقلة بالنصوص ، وهو يبحث عن القصائد الاخرى في القصيدة وعن اصوات أو أصداء يعرفها ثم يعثر عليها في حنجرة الشاعر ، ان مثل هذا التوجه وان كان سليم الطوية غالبا فهو أيضا يصل الى ما يوصل اليه سوء الطوية ، الذاكرة اليقظة مصحوبة بالخيال الضيق غير مؤهلة للكشف عن جديد جيد ولو كان قليلا ، ولكنه واعد ، مثل هذا التوجه هو صحيح من شأن النقد ومن صميم عملية الناقد نفسه ، لكنه ليس العملية النقدية كلها وليس هو كل شأن الناقد ، المخاوف التي تورثها المغالاة في البحث عن (القصائد في القصيدة) تملأ روح الشاعر الشاب وأصابعه وتتبعثر طاقته في البحث عن (اللامطروق) .. فاقدا من حيث لايدري أدق خصائص التجربة لديه .. واذ به أخيرا يقع في المطروق حتى النخاع ، وعلينا ان نعترف بأن التعبير الذي نمتلكه وهو (السرقة الادبية) تعبير قاس ، لكن افراط النقد في تقصي نواحي التقليد واصداء الشعراء الآخرين في عمل الشاعر الجديد ، وبمعنى آخر شحذ الذاكرة النقدية واهمال الخيال قد يؤدي أخيرا الى تصنيف الشعراء في (خانات) ذات حواف بارزة يصعب اختراقها ، ثم اليست هذه الحساسية النقدية المبالغ بها لدى الشعراء والمبدعين عموما هي من نتاج توجه نقدي يؤثر السير باتجاه السواد دائما ؟! .

« في النقد »

يمكن حصر مصادر النقد ووسائله في :

ـ النقد الاكاديمي
ـ النقد الصحافي
ـ نقد الشعراء
ـ النقد المترجم
ـ النقد (الاستشاري)

لا جديد يقال عن النقد الاكاديمي في وطننا العربي ، فهو لايزال محصورا ضمن أسوار الجامعات وضمن الزمن الذي يقضيه الطالب الجامعي .. ولايمكن التوقف عند هذا الينبوع النقدي الهام او الذي ينبغي ان يكون كذلك . الا بمراجعة المناهج المقررة في كليات الآداب أولا ولان هذا ليس من شأننا في هذا المجال ، فسنأخذ الجانب الآخر وهو النقود التي يمارسها الاكاديميون خارج الجامعة :

محصولنا النقدي الذي يستحق مجرد التوقف عنده والانتفاع به من اسهامات الجامعة في حياتنا الثقافية والادبية قليل جدا ، والاسباب الثلاثة التقليدية من ضيق الوقت الى عدم التفرغ الى ضرورة تقديم كتب كثيرة من اجل الترقية .. ليست في رأينا أسبابا مقنعة لهذا المحصول النقدي البائس . وعلى سبيل المثال نجد ان الشعر الحديث لم يدخل في مناهج كليات الآداب الا متأخرا جدا وبتحفظ شديد وفي بعضها لم يدخل اصلا ، كذلك القصة والانواع الادبية الاخرى ، ولو عدنا الى حركات التجديد المعاصرة في الادب لرأينا كم كانت الجامعة بعيدة عن دورها كحاضنة لهذه التيارات .. ليس هذا حسب ، انها كثيرا ما كانت خصما تقليديا لكل تجديد ، انها مغلقة على نفسها وعلى الماضي .. الماضي الميت والساكن ، واذا أردنا ان نسمي الاشياء باسمائها الحقيقية فاننا نجد في قولة أحد أساتذة الجامعة النقاد : ان جامعاتنا آلات لتفقيس المدرسين والموظفين ما ينطبق بصدق على واقع جامعاتنا .

لا شك ان هناك استثناءات قليلة ، لكن مقاومتها للتيارات التقليدية في الجامعات والمؤسسات الاكاديمية تضعف يوما بعد يوم بدلا من ان تقوى .

أما هذه الكتب التي لاتحصى ... فهي بالتحديد مايدفعنا الى القول ان محصولنا من النقد الاكاديمي ضئيل للغاية ، فالمسألة ليست توسيع وترهيل مقالة لتصبح كتابا ، ولا اعادة نسخ كتب بتغييرات طفيفة للعناوين وبعض الفقرات .. ولا نريد الاسهاب في مناقشة دور الجامعات في حياتنا الثقافية .. ان ذلك سيرجع بنا كثيرا الى مناحي الحياة الاخرى .. السياسية والاجتماعية ... ودور الجامعات في التحولات الكبيرة التي مر بها مجتمعنا العربي ..الخ .

*** النقد الصحافي :**

بمراجعتنا المجلات الادبية الصادرة قبل عشرات السنين في الوطن العربي وخصوصا في مصر ، نجد ان هذه المجلات رغم غياب التقاليد الصحافية بالمعنى الدقيق عنها وخلوها من النسق غالبا .. رغم ذلك نجد ان فيها من الجدية والعمق والمسؤولية الادبية اكثر من كثير من مجلات تصدر اليوم في وقت تزايد فيه عدد المثقفين ودور النشر وتكاثرت فيه الجامعات وتقدم فيه المجتمع كثيرا من كل النواحي .. لماذا ؟!

في البداية نشير الى المجلات الاسبوعية ـ وقد ظهرت بشكل واسع في السنوات الاخيرة ـ وماتخصصه هذه المجلات للفن والثقافة الادبية أشبه بتقليد او عادة ، والمشتغلون في هذه المجلات يعرفون كم تتثاقل من محرري هذه الصفحات ، لانها أولا غير مقروءة ولا تثير اهتماما على نطاق واسع .. فعمدت لكي تجعلها صفحات مقروءة وذات جمهور مواظب الى تسطيح الثقافة واثارة مناقشات وحوارات تهم الادباء انفسهم وبشكل شخصي اكثر مماتهم القارىء الجاد او الثقافة نفسها .. ولان المسألة أصبحت مثارا للتسلية والمماحكات فقد أشرعت الابواب لكل من يستطيع الكتابة .. في اي شيء .. ونستطيع تحديد أهم الملاحظات على النقد الصحافي بهذا المعنى في :

ـ الأفقية ، وتأتي من سببين أولهما الحيز الضيق الممنوح للمحرر الادبي مهما كان العمل الادبي الذي يكتب عنه متسعا أو مستحقا لاستيفائه .. وثانيهما البرد الذي يمنحه ضيق الحيز للكاتب نفسه اذ يقول : كنت سأقول .. وكنت سأكتب .. لولا ضيق المجال .. الخ . احيانا نقرأ عرضا لكتاب يقع في خمسمائة صفحة .. ثم نفاجأ بأن المجلة لم تقدم لنا اكثر مما قدمه الناشر في كلمته على الغلاف الاخير .. أو أكثر مما قدمه لنا الفهرست ، وهكذا تمر عشرات الكتب المهمة دون ان تكشف الصحافة الادبية عن أهميتها او اثارة مناقشات حولها قد تمتد أسابيع في الظروف السوية

ـ لعبة المتابعة ؛ ويسود في اوساطنا الصحافية تقليد هجين ، هو اللهاث وراء مايصدر من كتب جديدة ومطبوعات جديدة ، بحيث أصبح من غير الطبيعي العودة الى كتاب صدر قبل أعوام او شهور حتى لعرضه ومناقشته .. وكأن المسألة مجرد واجب كالتعزية مثلا .. ان نكتفي بملامسة غلاف الكتاب الجديد ونهرع الى غيره ... وهكذا ، وببساطة نستطيع احصاء عشرات الروايات والدراسات والاعمال الشعرية التي خلفها الصحافي وراءه مكتفيا بكتابة ـ ما يشبه الاعلان ـ عنها ، وقد نجد في كثير من الاحيان ان ما يسمى (بالأزمة) في كثير من أنشطتنا الفنية والثقافية ، هو افتعال ترمم به الصحافة الادبية عجزها عن المتابعة النقدية الحقيقية وان كانت حريصة على لعبة المتابعة ..

ـ سقوط معظم الكتابات الصحافية في دائرة العلاقات الشخصية والاجتماعية مما اتاح الفرصة لتدخل (النوايا) حسنها وسيئها لتقصي الجودة أو الرداءة ـ بحسب النية ـ وهنالك اعمال أدبية تكونت حولها آراء شبه عامة بسبب الصحافة .. وهي آراء عند التمحيص لا تستند الى خلفيات ثقافية تبررها..

ـ الصحافة كحرفة :

الصحافي رجل مؤهل للكتابة في كل شيء ، يمكن ان ينتقل بسهولة بين الشؤون المحلية لجريدته أو مجلته والشؤون السياسية .. ثم الشؤون الثقافية .. واحيانا يقحم قلمه في أعقد المشاكل الاقتصادية

.. دون ان ندري من اين اتت هذه المعجزة .

النقد المترجــم :

منذ البداية ، أعني بداية حركة الترجمة ، لم يكن هنــــالك برنامج معين للترجمة أو للتنسيق ، المزاج الفردي للمترجم ، والمعيار التجاري لدور النشر .. كان أساس الاختيار ، مما جعل (المودات) والموجات تطبع مراحل برمتها بطابعها .

كلنا نعرف ان ترجمة كتاب نقدي في السنوات الماضية كانــت تخلق تيارا نقديا وتنعكس ميكانيكيا على الجو الادبي لتلك المرحلـة ، ترجمة اليوت خلقت المعادل الموضوعي ، لوكاتش وجارودي ..الواقعية الجديدة ، والكتابات النقدية الفرنسية .. الخ . هذه الفوضى في الترجمة نجم عنها عدة ظواهر :

اولا : مشـــجب القبعات :

وهو المشجب العامر بقبعات من شتى القياسات والالـوان .. وبحجم الراس .. راس الشاعر او القاص المدروس تكون هنالـــك دائما قبعة جاهزة لراس هذا الاديب او ذاك ، والمسألة اولا واخـــيرا محكومة بمزاج صاحب المشجب ونواياه وعلاقاته..الخ قد يجد في شاعر عربي « بيرس » آخر ، وقد يجد استخداما موفقا للمعادل الموضوعي عند فلان وعندئذ يجهز قبعة اليوت وقد يجد في هذيان ثالث واقعيـــة من طراز ما .. وبهذه الحالة تكون قبعة كافكا التي فصلها جـارودي ... جاهزة هي الاخرى ، وهكذا .

في الكتب النقدية ـ واعني معظم ماصدر في الاعوام الاخيرة ـ نجد ان مشجب القبعات هذا قاسما مشتركا لدى اغلبها ، والمصـــادر المترجمة ونادرا ـ غير المترجمة ـ هي القاسم المشترك ايضا بين هوامش هذه الكتب ، استطيع الآن القول عن اكثر من كتاب نقدي صدر فـي الاونة الاخيرة..انه يتبنى كل الآراء المترجمة ـ آراء القاسم المشترك ويجمع بينها بفوضى منقطعة النظير ، وعلينا ان نتخيل نتائج صاحبنا التي يتوصل اليها بعد كل هذا الخلط .. ان هذا بدوره يقودنا الـــى الملاحظة التالية :

ـ تعثر النقد التطبيقي : بقدر ما تكون كتب النقد هذه متأنقـــة في نظرياتها ـ او محاولاتها في التنظير ـ .. بقدرما تتخلى عن تأنقهـــا النظري وهي تترجل من عليائها لمواجهة النصوص ، موضوعهـــا الاساس . صحيح ان الفصل بين النظرية والتطبيق في النقد لا يتـم كليا .. اذ في كل تطبيق تلوح القواعد والاسس والمبادىء النظريـــة التي يستند اليها الناقد .. لكن ما يلاحظ على نقدنا العربـــي ـ باستثناءات قليلة ايضا ـ انه يدفع هذا الفصل الى اقصاه ، ولعـل السبب الرئيسي في هذا الفصل (النظرية ـ التطبيق) هو ان الآراء النقدية (المتبناة) من الترجمات قد كتبت نتيجة استقراء أعمـــال ادبية نبتت في مناخاتها النقدية نفسها ، حيث كان الامر طبيعيـــا وكان الحصـــان هو الذي يقود العربة لكن المسألة عندما عكست تمامـا .. فالقاعدة تملي كتابة أدبية وبهذا تجد امتيازها عند الناقد وعند وهم الكاتب ونحن في غنى عن ذكر ردود افعالنـا تجـــــاه الرومانسية ، الغنائية في الشعر .. القصـــــة ـ الحكايـة ـ .... الـــخ ..

ـ **نقد الشعراء :**

ليس جديدا على تراثنا الشعري ان يمارس الشعراء النقـد .. كان ذلك منذ الجاهلية امرا مألوفا .. وفي عصرنا الحديث نجد فـي شعراء مدرسة الديوان خير مثال على ذلك .. فما الذي طرأ اذن على الشاعر الحديث حول مسألة النقد ؟

حتى في هذه المسألة كان ينبغي علينا ان نجد النموذج خارجنا ، يقول أحد الشعراء النقاد نقلا عن اليوت :

« من السخف ان نزعم أن ثمة عصورا للنقد وعصورا للخلـــق، ... ولما كانت الحساسية امرا نادرا وغير شعبي حق لنا ان نتوقـــع ٢
ان يكون الناقد والفنان الخلاق في كثير من الاحيان الشخص نفسه »

هذه الدعوة ـ يقول الشاعر الناقد ـ وجدت لها صدى فـــي نفوس الشعراء والخلاقين العرب ، فاصبح الشاعر الحديث يبـدع وينقد دفاعا عن ابداعه والواقع ان مساهمات الشعراء العـــــرب الحديثين في النقد هي ايضا قليلة ومشوبة بالشخصانية الى حـــد كبير ، فمن جهة يجد الشاعر نفسه يكتب وفي ذهنه نموذجه الشعري ، ومن جهة ثانية يجد نفسه قد قدم لنا تجربته هو في الشعر عبــــر سيرة ذاتية ، وباستثناء مساهمات شعراء (مجلة شعر) اللبنانيـــة وهي مساهمات غالبا ما كانت تنطلق من مبدأ المقايضة النقديـــــة « اكتب عني .. أكتب عنك .. » فان مساهمات النقد الذي كتبـــه الشعراء قليلة وغير مؤثرة وان كانت مضيئة احيانا حين تنحصر في مـا يخص تجربة الشاعر نفسه في الخلق .

ـ **النقد الاستثماري : ـ**

ترددت كثيرا في اقتراح هذه الصفة (الاستثماري) لمدلولهـــا الاقتصادي الذي يتفق ومدلول كلمة النقد نفسها من بعض النواحي ، لكن القصد مختلف جدا ، فما الاستثمار هنا الا الانتفاع بمحصـــول ثقافي لدى فئة أتيح لها أن تتعلم وتقرأ وتتابع . من الطبيعي أن تنشأ في أي مجتمع صحيح وخال من الأمية فئة من المثقفين والقراء الذيـــن يشعرون بحاجة طبيعية لمعايشة تجارب أخرى ، وبالتالي تعميـــــق حيواتهم او (العيش اكثر من مرة) كما يقولون ، وهذه الفئة تشكل عادة المتلقين ، لكن المسألة تختلف كثيرا حين يتطور مجتمع ما وينهض من تخلف راكمته مئات السنين ، مجتمع كهذا .. تكون فيه نسبـة الامية كبيرة ويكون فيه التعلم .. مجرد التعلم مزية .. فما بالـــك بالمثقف الذي يقرأ ويعي ماحوله ويتابع .. انه بمرور الوقت سيكون محصولا ثقافيا مجمدا ـ ان صح التعبير ـ لانه لا يحول خبراتــــه الروحية في الثقافة الى حياة يومية ، وسيجد ذات يوم اغـــواءات كثيرة تقدم له لكي يفرغ من محصوله هذا ، وبمعنى أدق يستثمره في الكتابة ، سواء كتابة النقد أو اية كتابة .

هذه الفئة ـ بديل فئة المتلقين ـ تلمسها بسهولة في ارجـــاء وطننا العربي ، وقد يتفاقم لديها الوهم الى ان تحترف الكتابـــة وتسيطر على مواقع ليست لها أصلا .

في النقود التي تمارسها هذه الفئة تأرجح بين الاكاديمية المحايدة والانعكاس لما يحدث خارجها ، باختصار مثل هذه الفئة تصـــــاغ دائما من خارجها وتتبنى المعطى مما يساعد على اختلاط وتشويش القيم النقدية والفكرية التي تشكل القاعدة الثقافية لمجتمع ما .

ملاحظـــات

١ ـ يلاحظ القارىء أننا اقتصرنا في هذا التقرير على أهم الظواهـر في ما يخص الشعر والنقد ـ نقد الشعر بوجه خاص ـ وذلـــك ليس لان الانشطة الابداعية الاخرى تقع من وجهة نظرنا فـــي مرتبة أدنى .

فالقصة القصيرة مثلا رغم خفوت أصوات معظم كتابها المعروفين، الا أنها لا تدعو الى القلق والمجاميع القصصية التي نشــــرت في العامين الاخيرين لقصاصين شباب تؤشر باطمئنان الى مستقبل قصصي واعد ، هذا وان كان القارىء يلاحظ غلبة ما يســـمى بالقصة الايقاعية وقصة البطل الواحد ، وهي المعادل الادبـــي للقصيدة الغنائية .. بينما الواقع العربي بتناقضاته وما يدور فيه يوفر للقاص والروائي ـ بدرجة اكبر ـ منجما لا ينفد مـــن الامكانات والتجارب .

أما الرواية فهي بسعتها وتركيبتها ستتيح للكاتب الروائي استيعاب هذا الواقع واعادة تركيب أجزائه ، واذا اعتمدنا على تاريخ الرواية لقلنا ان مرحلتنا هذه هي مرحلة روائية ـ اوهكذا يجب ان تكون ـ لهذا ليس مفاجئا ان يتحول كثير من كتـــــاب القصة القصيرة الى الرواية في اكثر من قطر عربي .

٢ ـ العام ١٩٧٦ ، محصلة لكل الاعوام السابقة ، ومن جهة اخـــرى فان الاحداث الدامية والكبيرة التي مر بها الوطن العربي قـــد تركت آثارا في حياتنا الادبية ستستمر وتؤثر في مستقبلنا الادبي من هذه الآثار :

* توقف واحد من اهم مصادر الكتاب والمجلة المتخصصة، لبنان المتحرك أبدا والمتناقض أبدا وآخيرا المتآكل ..حيث لامتسع من الوقت لدفن القتلى ، وحيث يتعثر القدم باصابع كاتب أو رسام ... على رصيف .. يصبح كل شيء مؤجلا .. الا ما يأتي استجابة مباشرة للاحداث . فقد توقفت معظم دور النشر عن العمل واحترق بعضها ، وانتقلت مجلة الآداب ـ الوحيدة المتخصصة ـ الى بغداد مؤقتا .

* **الكتاب العربي :**

نحن كأمة من حيث الترتيب السكاني نشكل نسبة لا بأس بها فكم كتابا نقرأ ؟؟

الاحصاءات التي قدمها الناشرون العرب في اكثر من مؤتمر .. كانت لا تسر أحدا ، وتوزيع اكثر الكتب رواجا في الوطن العربي لايتجاوز بضعة آلاف من النسخ ، وهذه الظاهرة أيضا لها أسبابها .. وهي أسباب أصبحت تقليدية لا يخلو منها مقال أو رأي يتناول هذه المسألة .. الامية التي تصل الى ٨٠٪ في بعض الاقطار العربية ، الامية الاخرى المتفشية بين الاكاديميين .. الخ .. وها هي تطرأ اليوم اسباب جديدة لتكريس هذه الظاهرة .. كارتفاع اسعار الكتب بشكل لافت للنظر اذا ما قورنت هذه الاسعار بمتوسط الدخول لدى الافراد ..

الكتاب الذي كان يباع قبل أربعة اعوام بنصف دينار أصبح يباع بثلاثة أضعاف سعره القديم ، ولو اخذنا على سبيل المثال سلسلة الألف كتاب المصرية ، وهي أساسا صدرت ضمن مشروع تسهيل القراءة ، لوجدنا ان اسعارها قد ضوعفت الى ما يقارب الاربعة اضعاف أحيانا .

وباستثناء ماتنشره وزارات الاعلام متخطية معيار الربح والخسارة فان أسعار الكتب بشكل عام آخذة بالارتفاع .. هذا اضافة الى القيود الاخرى كالتوزيع والرقابة .. الخ .

* يلاحظ في الاعوام الاخيرة ان المواسم الثقافية قد خلت من المهرجانات واللقاءات الشعرية . كالملتقى الشعري ومهرجان المربد ، وربما كان ذلك بسبب أحداث لبنان ، ولا يمكننا تجاهل مالهذه اللقاءات والمهرجانات من دور في تنشيط الحركة الشعرية وتقريب الادباء العرب واتاحة فرص الاحتكاك والحوارات ..هذا مع العلم ان بعض العواصم العربية شهدت في هذه الفترة لقاءات ومؤتمرات عديدة ـ بغداد بوجه خاص ـ لانشطة فنية وفكرية اخرى غير الادب .

* تسود في بعض الاقطار العربية ثقافات ذات أوجه رسمية تحتكر المنابر كلها ، مما يحرم كثيرا من الادباء من نشر نتاجاتهم داخل اقطارهم وهنا يجدر بنا ان نلاحظ ان الفقر الثقافيو (النكوص) الذي يهيمن على الحياة الادبية في تلك الاقطار ليس هو بالضرورة الوجه الحقيقي ، ... صحيح ان هؤلاء الادباء لاسبيل امامهم لنشر نتاجاتهم المحرومة من النور الا عبر منابر أخرى تتيح لهم ذلك ، لكن الوجه الحقيقي للثقافة في كثير من الاقطار العربية ـ مهما تسربت منه ملامح ـ فانه سيظل محاصرا الى ان يأخذ مواقعه الطبيعية ..

خيري منصور

بــاريس

يتوقف القطار في غرونوبل .. صامتة تلك المدينة وافتقد فيها ضجيج باريس ... افتقد وجــوه الاصدقــاء الذين بكوا معي ونحن نرى على شاشة التلفزيون بالامس المئات من ابناء الشعب الفلسطيني يذبحون وتتحول جثثهم الى كراة قدم يلهو بها الفاشست الجدد بينما العالم يتفرج وتخرج صحفه مجللة بالسواد :

« اقبلت اجسام اخرى تسعى من الصحراء
تلون الموت ، تذيب السماء
تحمل في عيونها بلادا زرقاء ـ خضراء
بلادا في قمة الامل
تمتد على مدى الذاكرة »

هذه الاجساد المتيتمة في أرضها لها من الحب ما يكفي لان تموت وتبعث خيولا مجنحة في قمة الاحتفال وسط جوقة الامم كما يقولون ... وسط امان الناس السعداء .

افتقد الان في غرونوبل عربات المترو المترعة بالتعب واليأس .. الطريق الذي اعبره كل يوم (من بورت دورليان الى شارل ديغول) وتحت الجسور الهوائية يتمطى السين العتيق بينما برج أيفل وفندق الهيلتون (اقبح شكل هندسي في باريس) يتناظران .. افتقد ربيع شهر آب الذي يبعد الفرنسيين عن باريس ليحل مكانهم وجوها غريبة من كل أنحاء الكون . صامتة غرونوبل في الصباح كأمرأة في قطار تلتقي عيونها بعيون المسافرين فلا تعرف وجها ولا تتذكر صوتا ، وفي مكان غير بعيد عن مبنى البلدية يقع قصر المهرجان حيث سيبدأ اليوم عرض الافلام السياسية التي يحظى العالم الثالث منها بحصة الاسد .

ماهو مهرجان غرونوبل هذا ؟ لماذا يخصص للافلام السياسية ؟ وما معنى هذا التعبير ؟

أصبحت السينما السياسية نوعا فنيا واسع الانتشار في اوربا الغربية واصبح لها جمهورها ، واصبح الكثير من النقاد يعتقــدون ان الفيلم الجيد لابد وان يكون فيلما سياسيا ، وقد جاء مهرجان « كان » الاخير ليؤكد هــذه الحقيقة وهي : ان أغلب الافــلام التي حصلت على جوائز مثل (تكسي درايفر والجثث المخفية وكراياكرافو) كانت كلها تركز على اعتبارات اجتماعية او على مشاكل دستورية او على ازمات مجتمعها . لكــن نجاح كثير من الافلام يتــم على حساب انسجامها مع الخط السياسي الذي تدعو اليه . ويلاحظ ان عددا من المخرجيــن يضيفون الان الى اعمالهــم الفنية قليلا مــن التلميح السياسي كما ان اخرين يزخرفون افلامهم ببعض المظاهر الايروسية وحتى هوليود عاصمة السينما العالمية ـكما يقالـ اصبحت واثقة من ان نجاح أي فيلم يتطلــب مســحة سياســية ، وهــذا ما يجعــل الاستديوهات الاميركية تبلور الان اعمالها الكبرى انطلاقا من هذه القاعدة الذهبية .

لهذا فان التحليل النقدي يجب ان يكون حازما ازاء المحتــوى السياسي للافلام وفي هذا الاطار فان مهرجان (غرونوبل الاخير قد اظهــر ضعف الابداعات السياسية لانه قدم مجموعة هائلة من الوثائق المتعلقة بالصراعات الاجتماعية والتي تتحدث بلغة سياسية صريحة طموحة وحازمة ومسؤولة . وهذه الافلام التسجيلية الهجومية تطمع مع ذلك للوصول الى جمهور اوسع (خلافا للفلم النضالي الملتزم الذي يتوجه اساسا الى (المناضلين المقتنعين) وهي تطمح الى الظهور على الشاشة الصغيرة . ومخرجوها واثقون من انهم يقدمون معلومات دقيقة واصيلة عن مشاكل وقضايا تهملها البرامج العادية وتأتي هذه الافلام لتعوض عن الربورتاجات المصورة التي تظهر في المجلات الواسعة الانتشار . والتي تتعرض اليوم لازمة تقلص حادة .

ونلاحظ ان عددا من مخرجي هذه الافلام مثل (غورديان ترولر وكلود دخارج) كانوا من المصورين الصحافين السابقين الذين عملوا للمجلات والوكالات . والى هذا النوع من الصحافين ينتمي (جيروم ريكاردو) الذي تمكن بعد قضاء ثلاثة أشهر (آب ـ تشرين١ ١٩٧٥) في المناطق المحررة من اريتريا من عمل فيلم وثائقي بعنوان (مع المناضلين الارتيريين) يبــرز فيه بوضوح ارادة شــعب مكافح من أجــل سيادته الوطنية .

في الجزء الاول من هذا الفيلم يصور لنا حكاية مرعبة وقعت في

افلام لم تعـرض في مهرجان السينما السياسية لكنها لــم تمر بصمت في الصالات الباريسية

« البرتقالة الآلية والمجتمع الاميركي المهاجر الى المجهول »

لم اتساءل ابدا من اخرج الفيلم ومن يقوم بالادوار الرئيسية فيه ولو كان أي متفرج مكاني لفعل مافعلت . الرعب وحده والتقزز يسيطران على الانسان منذ الدقيقة الاولى التي يبدأ الفيلم فيها ، والرعب يسيطر على كل شيء حتى على اللقطات الفنية البارعة والالوان المنسجمة بطريقة تجعلك جزءا مما يدور ثلاثة شباب لا تتجاوز اعمارهم السادسة عشرة الا قليلا يلتقون في كهف ليلي من ذلك النوع الذي يصلح لقضاء سهرة فلوكلورية حيث الجدران مطلية بالابيض مزينة برسومات غريبة لجماجم مكسرة وأفواه مفتوحة واسنان كبيرة وحادة ونتف من القطن المصبوغة بالاحمر تذكر بالدماء والجروح التي من الصعب نسيانها في يد كل منهم كأس من الحليب ربما اراد المخرج ان يقول لنا انهم لم يكبروا بعد ومازالوا في حاجة لحليب امهاتهم ... يتناقشون بأصوات غير مسموعة يحركون رؤوسهم ذات اليمين وذات الشمال مشيرين الى شخصيات وهمية لا تبدو على الشاشة . غير بعيد وفي ركن اخر تلمح مجموعة من النساء والرجال الكبار ثيابهم توحي لك بأنهم رجال سياسة او اصحاب مؤسسات كبرى يضحكون بهستيريا واضحة وموسيقى « بوب » عنيفة ومزعجة ترافق ضحكاتهم ، تمر الكاميرا بهم لتعود الى الشباب فترافق حركاتهم العصبية وتخرج معهم الى فضاء ابيض مشوب بظلمة ليلية لشوارع خالية من كل شيء ... يتقدمون بخطوات واسعة في شارع ضيق ويمرون بشحاذ عجوز يغني انشودة عن الحرب والحرية فيبدأون بمداعبته بالضرب القاسي والمبرح وهم يضحكون ويضحكون وترن ضحكاتهم على عرض الشاشة ... نعتقد انه مات بينما المارة يعبرون دون ان يلتفتوا او يحركوا أهدابهم ... ينطلق الشباب الثلاثة بسيارة مكشوفة تقاد بعنف وضجيج بينما السماء تمطر بغزارة ، وخارج مدينة غير مرئية تتوقف الســيارة أمام بيت انيق وهادىء تنبعث منه موسيقا كلاسيكية وضربات منتظمة على الآلة الكاتبة .. يتقدم رئيس المجموعة فيقرع بشدة على البــاب طالبا من سكان البيت السماح له بالاتصال هاتفيا بمركز البوليس زاعما ان رفيقه بخطر أثر حادث سيارة ، في الداخل تكشف لنا الكاميرا بيتا مرتبــا وانيقا لكاتب عجــوز خلف مكتبه وزوجته تقــوم بتمارين رياضية وسط صالون مزين برسومات لاعضاء تناسلية ونساء عاريات .. تتردد الزوجة بفتح الباب ولكن زوجها يطلب منها ان تفتح فربما كانت حياة الجريح في خطر وعندما يفتح الباب يندفع الشباب الثلاثة الى الداخل فيحطمون كل شيء ويلقون بالكتب على الارض وهم ينشدون اغنية من ذلك النوع الذي تبثه الاذاعات كل يوم . يوثقون الكاتب ويغتصبون زوجته ثم يقتلونها ويسرقون كل ما في البيت من حلي ونقود ويخرجون فيأخذون سيارتهم وينطلقون بسرعة مخيفة .. تلحق الكاميرا برئيس مجموعة في بيته ... في غرفته حيث نلمح صورا على الجدران لكنائس وبيوتا منعزلة ضمن غابات ، يدخل غرفته ثم يغسل وجهه مزيلا الاصباغ الكثيرة والاهداب الاصطناعيــة .. يخلع ثيابه ويضع السمفونية السادسة لبيتهوفن وينام . في الصباح تقرع امه البــاب قبل ان تذهب لتعمل في مصنع وتذكره ان وقت المدرسة قد اقترب .. يستيقظ فيأخذ نطوره ويبدأ نهارا طبيعيا كأي فرد . وتتكرر حوادث

الليل والاغتصاب والسرقات وجرائم القتل . والضحايا دائما برجوازيون اصحاب بيوت انيقة الى ان يختلف الثلاثة ذات يوم ويرتد العنف على بعضهم فيضرب رئيس المجموعة احد رفاقه بشدة ويلقي به في النهر ثم يخرجه لكي يتحول الاخر الى حيوان صامت لا يعارض ولا يفكر بالاحتجاج ، وفي احدى الجرائم يتخلى الاثنان عن رئيسهم ويهربان عندما يداهم البوليس البيت حيث امرأة قتيلة ممددة وحولها عدد من القطط تموء برعب .. يقبض رجال الشرطة على الشاب ويساق الى السجن . يحكم عليه بمدة لانعرف مقدارها وتشرف عليه خلالها طبيبة نفسية وكاهن ونائب يريد من خلال علاقته بالشاب أن يكسب اصواتا انتخابية لان العنف الاسطوري الذي قتل به ضحاياه تحول الى مصدر حب كبير له بالغت الصحف اليومية بتقديره ... ويدخل الفرد تحت ثلاث سلطات ، العلم المتمثل بالطبية النفسية والدين المتمثل بالراهب والدولة المتمثلة بالنائب .. ويخضعون الشاب الى تجارب نفسية متعددة كأن يوثق مثلا وتقدم له امرأة جميلة وان يضرب حتى يبرح دون ان يسمح له بالرد وان يجبر على ان ياكل دون حدود للشبع وهكذا حتى يمضي فترة تموت فيه أية رغبة في ممارسة العنف بعد ذلك يخرج للحياة العامة مرة اخرى فيرى غرفته في بيت اهله قد احتلت من قبل شاب غريب عوض اهله به عن ابنهم الشاذ والمجرم ... يحاول ان يمارس العنف على الشاب وعلى ابيه لكنه يتوقف في اخر لحظة وينطلق الى الطريق .. نفس الطريق الذي مر به مع رفاقه في اول الفيلم ، ويلتقي مرة اخرى بالشحاذ العجوز الذي يلحق به فيضربه ويضربه بعنف دون أن يستطيع الرد عليه .. وفجأة يحضر رجال الشرطة ليخلصونه من الشحاذ .. ينظر اليهم هم رفاقه في العنف سابقا تحولا الى سلطة .. رجال بوليس .. يقهقهان بصوت مخيف يصطحبانه الى بركة ماء ويغطسان راسه عدة مرات ثم يلقون به ارضا ويمضيان . وهكذا نراه وحيدا وحيدا .. وحيدا والكاميرا ترافقه وموسيقى بيتهوفن تضرب بعنف .. وينتهي الفيلم .

ماذا اراد المخرج ان يقول ؟ هل اراد ان يقدم لنا ولحة مكثفة لمجتمع رأسمالي وصل الى أقصى درجات تطوره والى ازمته الانسانية والروحية المرهقة ؟ هل أراد ان يقول لنا ان البناء الراسمالي الشامخ يخلف في قواعده السفلية بشرا قلقين وتائهين يشعرون وبألم انهم غير قادرين على زلزلة اركانه فينطلقون للاحتجاج عليه بالجرائم والقتل والنهب ؟

هل أراد ان يقول لنا ان مستقبل الشباب الاميركي المحكوم من خلال سلطات ثلاث : الدين ، والدولة ، والجنس ، والمؤسسات العتيقة ، دون ان يعطى أي غذاء روحي وانساني سيتحول بشكل او باخر الى قطيع يمارس كل انواع احتجاجه السلبي ليحكم من جديد بالتطويع والعودة الى الحظيرة من خلال كل انواع الضغوطات المتعارف عليها والتي استخدم العلم لتطويرها ؟ اسئلة كثيرة يقولها المخرج دون أن يعطي جوابا واضحا لها .. يتركنا نتذكر وبألم الحرب الفيتنامية التي سيق الشباب الاميركي لها ليموت بشكل جماعي من أجل المؤسسات الكبرى والاحتكارات الراسمالية ، يجعلنا نتذكر الحرب الباردة التي يعيشها المجتمع الاميركي كل يوم ويتحمل الشباب الاميركي نتائجها دون ان يكونوا سببها ... يجعلنا نتذكر اساليب القمع الغير مرئية والغير مباشرة التي تمارس على الشباب والمجتمع ككل من أجل جعله في خدمة السياسة الخارجية المجنونة لدولة راسمال وصلت ازمتها الى حد خانق اشياء كثيرة اراد الفيلم ان يقولها ، واشياء كثيرة اوحى بها كأنه تتحول الموسيقى التي هي موضوعيا ارقى اشكال التعبير الانساني الى محرض على القتل والعنف ... هل اراد ان يقول ان كل ما وصل اليه العلم والفن خواء وقبض الريح ولا قدرة له على تطوير البشر ضمن الشروط الغير عادلة لحياة الافراد (الام عاملة في مصنع ، والاب بواب في احدى البنايات) . مهما كان الغرض من الفيلم سواء تجاريا او فنيا فانه يقدم لنا بصورة مرعبة واقعا تمر به البلدان الكثيرة في الغرب المتأزم نتيجة انعدام القضايا الاساسية الكبرى في حياة الافراد وتعويدهم بشكل او باخر على ممارسة الرعب والارهاب .

ان (البرتقالة الآلية) لوحة ادانة ووثيقة اتهام تاريخية لاميركا السلطة واميركا البنتاغون واميركا الجيش واميركا المؤسسات الاحتكارية. ما ارعبني وانا أشاهد الفيلم في احدى صالات الحي اللاتيني ان احد الشباب الاميركان في الصالة كان يضحك بصوت مرتفع عندما كانت تمر اشد المناظر قساوة .. والتساؤل الذي خرجت به وانا ارتجف الى اين يسير هذا العالم ؟

الفيلم الآخر الذي لم يرعبني فحسب بل اضطررت الى ان اخفي وجهي خجلا من صورة يمكن ان يصل لها الانسان هو فيلم المخرج الايطالي (بازوليني) الذي قتل كما عرفتم في حادث غامض في احدى شوارع روما ، ومثل بجثته على شكل لا مثيل له ، (وبقى هذا الموت سرا غامضا لم تكشف عند السلطات الايطالية حتى الآن ، كما لم تستطع الصحف الوصول الى سره) والفيلم هو (سالو) اخر ما اخرج قبل الموت .

بازوليني كعادته يفضح البرجوازية ومؤسسات الحرب والاحتكار، ويدين الموت المجاني والحروب اللانسانية ويقول في كل شيء ان هذا العالم مدان بازوليني يساري على طريقته الخاصة ... قد ارفض أنا هذه اليسارية ... قد اسميها باسماء اخرى اقول مثلا انه يحتج .. اقول مثلا انه يتهم اقول مثلا ان اسلوبه في الاحتجاج والاتهام لم يرق الى درجة النضال ولكنني لا استطيع ان ادير ظهري واخرج من احد افلامه دون ان افكر . مخرج «الدولتشه فيتا» الذي برع بتقديم صورة عن البرجوازية الايطالية رغم نعومتها فهي ادانة مطلقة للبرجوازية الاوربية بشكل عام ، وفي « سالو » (٢) اخذ كشفه طابعا حادا ومرعبا ... استعمل الضوء ليكسر حدود الصورة .. واستعمل الصورة ليوضح حدود الفكرة .. واوحى بالفكرة من خلال صراخ ودموع وموت مجاني ومن أجل ماذا ؟

يبدأ الفيلم في مدينة صغيرة في ايطاليا اسمها «سالو» يستعمل المخرج « الفلاش باك » فيعرض لنا جزءا من المدينة المطلة على نهر صغير .. البيوت القرميدية العتيقة .. النوافذ المغطاة بالستائر البيضاء والاشجار العارية بفعل الشتاء . وامام كل بيت تلمح مجموعة من الاطفال والنساء ، تنتقل الكاميرا بعد ذلك لتعرض لنا قاعة ضخمة مظلمة وامام احدى النوافذ المطلة على النهر جلس ثلاثة رجال يتناقشون بينهم والحديث غير ذي دلالة ولكننا نسمع بوضوح كلمات « سعادة السفير ، السيد الرئيس ، السيد الحاكم » ويوقع الثلاثة على دفتر مفتوح امامهم ثم يخرجان فيلتقيان بثلاثة نساء من ذلك الطراز الذي تحكم عليه للوهلة الاولى ويكون الحكم صحيحا .. ثلاثة محترفات هوى متقدمات في السن ، ويدور نقاش . مرة اخرى بازوليني لا يفهمنا ما هو هذا النقاش وعن ماذا يتكلمون ... يعود بنا مرة اخرى الى القرية التي رأيناها للوهلة الاولى وباظهاره للمعالم البارزة فيها كالقصر الكبير والابواب المنخفضة يوحي لنا بان القرية تكاد تكون اية قرية في اوربا حتى الاطفال ... والنساء ... الدجاج.. والصمت المطفأ في اوائل الحرب العالمية الثانية . وفجأة نلمح ثلاثة اطفال في اعمار متقاربة مابين الثالثة عشر والسادسة عشرة يركبون دراجات وينطلقون بسرعة ، وتظل الكاميرا تتبعهم حتى يصلو الى حاجز فيتوقفوا برعب بينما تنطلق رصاصات ويترجل من سيارة مجموعة من رجال البوليس يقبضون على الشباب الثلاثة ويمضون . ينتقل المخرج بعدها الى قصر كبير نرى فيه مايقارب مائة طفل مابين الثانية عشرة والسادسة عشرة عراة تماما والرجال الثلاثة الذين رأيناهم يوقعون اتفاقية في اول الفيلم يستعرضونهم بطريقة مؤذية ومهينة (وكعادة بازوليني في التركيز على لقطات تخص الجسد البشري ، فانه يستعرض اجساد الاطفال بالكاميرا ، ويتوقف عند وجوههم) ثم

يسجل كل واحد على حدة اسماء من يعجبه من الاطفال . ينتقل الرجال الثلاثة الى قاعة اخرى حيث تقدم لهم النساء الثلاث (القوادات) فتيات عاريات ايضا تتراوح اعمارهم بين الثانية عشرة والسادسة عشرة .. وترى انهم يركزون على تناسق الاجسام وصحتها فعندما يصدف ان تقدم لهم فتاة . سنها مخلوع يثورون في وجه المرأة التي احضرتها ويعيدونها ، لقد خطر لي ان يكون انتقاء الفتيات والشباب من اجل تحسين النسل والمحافظة على العرق الآري (اسطورة هتلر) ولكننا نرى بعد ذلك ان مجموعة الفتيات والشباب الذين وقع عليهم الاختيار يساقون الى قصر منعزل وتتلى عليهم تعليمات على شكل نظام داخلي عليهم الخضوع له .. يمنع عليهم أن يقتربوا من بعض وان يلتزموا كل ما يؤمروا به والا سيقتلوا حالا .

يبدأ البرنامج :

كل ليلة تقص عليهم احدى النساء الثلاث طرفا من مغامراتها لتثير بهم احساسهم برجولتهم وانوثتها ، ويطرح عليها الرجال الثلاثة اسئلة استيضاحية حتى تصل بحديثها الى نقاط حساسة فيصحب احد الرجال بعض الفتيات او الشباب ويمارس عليها وبمرأى من الجميع اغرب انواع السلوك الشاذ والمخزي ، واذا حصل ورفضت او رفض فيقتلوا وبطريقة شنيعة ، وخلال عشرة ايام تروى المرأة الاولى مغامراتها ويقتل عدد من الفتيات والشباب ، في العشرة ايام التالية تروى المرأة الثانية مغامراتها الشاذة والغريبة وتمارس على الاولاد بنفس الطريقة ويقتل قسم اخر منهم ، في العشرة ايام الثالثة يجبر الرجال الاطفال على ارتكاب سلوكيات غريبة كانه يجعلونهم يأكلون من اقذارهم ويشربون بولهم ويضاجعون بعضهم تحت الجلد و .... ثم يبدأون هم بالافراج عن عقدهم فيرتدون ثيابا غريبة ويخرجون عراة ثم يبدأ كل بدوره يراقب رفيقيه وهما يقطمان آذان الاطفال ويفقأون عيونهم ، وهكذا حتى لم يبق الا نصف العدد الذي جيء به .

تحت هذا الضغط اللانساني تبدأ مقاومة الاطفال بعد شهر بالتدهور ويستحيل رفضهم الى استكانة احيانا والى خضوع حزين بينما الخوف من الموت يطاردهم باستمرار ، وهكذا حتى يتوصلوا الى الافساد على بعضهم ويتعرضوا اخيرا للقتل وبشكل جماعي .

بازوليني قال اشياء كثيرة في فيلمه وبطريقته الخاصة جدا . قد ترفضه اولا .. ثم يدفعك الفضول للنظر اليه .. واخيرا القلق يجعلك تستمر حتى النهاية .

بعد انتهاء الفيلم في صالة (لاباغو) الثقافية (كانت مسرحا يابانيا في السابق) جرى نقاش طويل بين مجموعة من مراسلي الصحف والنقاد السينمائيين فمنهم من اعتبر ان بازوليني قد بالغ كثيرا في تصوير الفاشية الايطالية مما يجعلنا نعتقد ان الانسان لافائدة منه ينطوي على قدرة رهيبة على الحقد والكراهية اي باختصار يعرض لنا الانسان كمسألة تالفة ومنتهية ولايمكن اصلاحها وهذا بالطبع يخالف كافة الاديان التي تفترض الخير فيه .

وكان احتجاج ناقدا اخر مركز على مسألة موقع الفيلم السياسي هل نصنفه مع افلام اليسار ونقول انه ذو قضية سياسية الهدف منها ادانة الفكر الارهابي الذي وجد معادله الموضوعي في اوربا ايام النازية ؟ وكان راي الناقد انلا .. فبازوليني استغل قضية الفاشية ليعرض اجسادا تمارس عليها كاميرته وممثليه الذين يحركهم كل انواع الشذوذ التي يحلم نفسه في ممارسته (وهذه شائعة اطلقها الفاشيون الطليان على بازوليني بعد فيلمه الدولتشه فيته) .

ناقد ثالث اعتبر ان الانسان منهما بلغت تسوية وعنفه فلا يمكن ان يتحول لهذا الوحش الذي رأيناه على الشاشة ..

على كل حال ورغم ماقيل وما سيقال في افلام بازوليني فان لايخترع شيئا بل يبحث عن الاخطاء ويعكس عليها كاميرته ثم يبدأ بتكبيرها اكثر واكثر حتى نستطيع رؤيتها بكل حقيقتها وفظاعتها ..

فقد نسي النقاد الاوربيون ـ ربما ـ فظائع الحرب العالمية الثانية لبعد الزمن بينهم وبينها ، وقد اغمضوا اعينهم عن ضحايا الحرب في فيتنام وما يحصل كل يوم على بقاع مختلفة من العالم من فضائع تحدثت فقط عما يحصل الان في لبنان واشرت الى ان من يقطع الايدي والاذان ويفقأ العين ويمثل بالجثث يقوم يعمل اكثر فظاعة وقساوة مما قدم بازوليني الفرق الوحيد اننا في الحالة الاولى نسمع وفي الثانية نرى على مسافة ليست بعيدة وبازوليني وان اعتبر مبالغا على الشاشة فذلك لان السينما التي اعتبرت من الانجازات المهمة لعصر الصناعة ظلت كسلاح خطير يتملك حق استعماله الطبقات الحاكمة وهي البرجوازية في اكثر الاحوال تقدم من خلاله ماتراه يخدم مصالحها وتحجم عما يفسد سلطتها ، واذا لاحظنا تطور السينما منذ نشأتها حتى الان ادركنا كم عبرت بشكل او باخر عن مراحل البرجوازية وتطوراتها الى ان بدأت الموجة الجديدة في كل من ايطاليا (وزعيمها فلليني وبازوليني بالطبع) وفرنسا ثم امتدت لتشمل بقاع كثيرة من العالم ، وهنا يجب التنويه بدور السينما الاشتراكية ـعلى الرغم من المطبات الفنية والتقنية الكثيرة التي تقع بها ـ التي ساعدت كثيرا على توضيح دور السينما السياسي . ان اللقطات التي قدم بها بازوليني السفير والرئيس والمحامي كانت غامضة الى حد ما (الضوء فيها خفيف والصوت بعيد) وكأنه اراد ان يقول لنا ان هذه النماذج هي صورة فقط عن شرائح كبيرة موجودة في المجتمع قد لاتكون مارست اضطهادها للشعب بهذه الطريقة المحددة المبالغ بها احيانا في الفيلم ولكنها في الواقع وبشكل يومي تمارس سلطتها المالية والاستغلالية الغير محدودة .

بازوليني قدم كعادته ـ من الناحية الفنية ـ فهما حقيقيا جارحا في بعض الاحيان مفزعا في احيان اخرى ، ادان من خلاله الفاشية بكل اشكالها واينما وجدت وشخصيته المدهشة التي تعودنا ان نراها في اعماله السابقة (الف ليلة وليلة بشكل خاص) ظلت هنا في «سالو» تنمو بحدة جارحة . والسؤال الذي وجهته للنقاد الذين كانوا في هذه الندوة

اذا كانت كافة الافلام التي عملت منذ الحرب العالمية الثانية حتى الان ، والاعمال الادبية ، والفنون التشكيلية والتي ادانت بمجملها وفضحت الفاشية استطاعت انتمنع فاشية اقسى وامر في فيتنام ، وفي لبنان ، وفي الارض المحتلة . ؟

والجواب بالطبع كان انلا .

اذن مازلنا نحتاج اكثر واكثر الى فضح وادانة وتعرية الظلم والاضطهاد اينما وجد وباي شكل .

والان وبعد ان عرض التلفزيون الفرنسي نتيجة الجرائم الوحشية التي ارتكبت بحق سكان «تل الزعتر» اصرخ وبملء صوتي هنا ان التاريخ لن يرحمنا اذا لم نستطع نحن (كتاب وشعراء وفناني العالم العربي) ان ندين ونتهم ونكشف شراسة النازيين الجدد الذين يهددون امن وسلامة الانسانية .

مرة اخرى اقول كما قال الفنان الالماني العدو رقم ١ للنازية برتولد بريشت :

« طالما ان النساء تحمل وتلد فالوحوش كثيرة »

بئر السدبرةفي عام ١٩٧٠ حيث قام جنود الاحتلال بجمع الاهالي في المسجد وذبحهم جميعا وتسجل الكاميرا عددا من الدلائل التي تؤكد للمشاهد ان ٧٥٪ من القرى والمراكز الصغيرة المحيطة بأسمرة قد دمرت من طرف الطيران الاثيوبي وان اكثر من مئة الف ارتيري لجأوا الى السودان وقد قدم لنا المخرج الذي قضى الشهور الثلاثة في ضيافة قوات التحرير الشعبية برامج التربية السياسية في معسكرات جبهة تحرير ارتيريا ». وهكذا رأينا مسؤولا سياسيا يشرح للفلاحين معنى الشعار القائل (بأن الجبهة تناضل من اجل حرية شعبها وحرية

بلدها ومن اجل المساواة بين كافة المواطنين) ومما يجعل الفيلم مقنعا للغاية هو ان اكثر المناظر فيه كانت واقعية ، فقد شاهدنا اشتباكا حقيقيا بعد كمين نصبه الثوار ، مع رتل من الشاحنات العسكرية الاثيوبية تحمل جنودا (تم تدريبهم في اسرائيل) . ويركز الفيلم ايضا على مظاهر اخرى من العمل السياسي والانساني لقوات التحرير الشعبية مثل تكوين المحاكم الشعبية التي تعقد جلساتها تحت رئاسة قضاة مناضلين منظمين في جماعات متنقلة وكذلك متاعب الحياة اليومية واهمها توفير القمح لصنع الخبز المسمى (كتشة) وهو يشكل الغذاء الرئيسي للسكان القرويين ، وكذلك المشاكل الطبية المعقدة جدا . وهنا يوضح الفيلم انه لا يوجد الا تسعة اطباء يعملون في مستشفيات متنقله تحت الخيام التي تطوى في النهار خوفا من غارات الطيران الاثيوبي ويوضح رئيس تحرير جبهة ارتيريا في حديث خاص مع المخرج الظروف التي تم فيها تكوين هذه الجبهة كما يشرح كيف حدث الشقاق من داخل الحركة وقامت حرب اهلية عنيفة بين الجناحين في سنوات ١٩٧٢ ـ ١٩٧٤ ـ وينتقل المخرج من هذه الحرب الاهلية العنيفة ليجعلنا ندرك كيف ان القمع الوحشي المنهجي المفروض على السكان ، فرض بدوره على القيادات السياسية ان تتصالح لتقود الكفاح ضد المحتل الاثيوبي وكذلك يتحدث مسؤول الجبهة عن المساعدة التي تتلقاها منظمته من بعض الدول العربية وينتهي الفيلم بوثيقة هامة هي عبارة عن تسجيل لحوار مع عسكريين اميركيين (ديفس ستبر يكنت وتوم بودوفكس) اللذين اختطفتهما جبهة التحرير الارتيرية يوم ١٤ تموز ١٩٧٥ بالقرب من قاعدة (كانيو) للمواصلات اللاسلكية في اسمرة . ويؤكد هذان العسكريان الامريكيان بأسلوب لايخلو من بعض التشنج انهما عوملا معاملة طيبة من طرف ثوار الجبهة كما يؤكدا ان حقيقة الحرب الدائرة في ارتيريا .

ـ هناك فيلم اخر سوفياتي عن (حركة تحرير انغولا) وقد تناول هذا الفيلم بطريقة سريعة تاريخ الحركة الوطنية في انغولا والظروف التي ادت الى الاقتتال بين فصائلها المختلفة مثل الحركة الشعبية لتحرير انغولا والجبهة الوطنية لتحرير انغولا وحركة (أنيتا) وتشيد بعض المناظر التي صورت ـ على مايبدو ـ في نهاية الحرب في منطقة (بيي) الى القطاعات التي ارتكبتها جماعات مرتزقه تحت علم (لوينتا). اما القسم الثاني من الفيلم وهو الذي صور بعد نهاية الحرب فيركز على جهود الانغوليين في عهد السلام !العمل في المدرسة ،والمصنع، والمزرعة ، وفي ميناء الواندا ، وخاصة مساهمة الاتحاد السوفياتي في اعادة بناء انغولا ورغم ان هذا الفيلم هو اول شريط مصور يأتينا من وعن انغولا بعد الحرب ـ وهو لذلك يستحق تنويها خاصا ـ الاانه يقدم المشاكل بأسلوب سطحي ومفتعل سواء من حيث تحليله لاحداث الحرب الاهلية او شرحه لهياكل وتنظيمات الحركة الوطنية لتحرير انغولا .

ـ الفيلم الثالث :

يتحدث عن الاشتراكية الافريقية الاصيلة حيث يصف تجربة عمل جماعي في قرية (اسمها أجماعة)وهذه ـ كلمة سواحلية اصلها العربي واضح ـ في تنزانيا . ويعلن الرئيس (يوليوس نيريري) في هذا الفيلم ان الافارقه يعملون بطريقة جماعية تضامنية ويعتبرون الارض ملكا مشاعا . وهذا التقليد مضافا اليه كون ٩٥٪ من التنزانيين يعملون في الارض دفع الحكومة الى تكوين القرى الجماعية وقد انتج هذا الفيلم (مارتليس غراف) وتحدث فيه رئيس الجماعة الفلاحية الذي روى كيف انه تطبيقا لبرنامج عروشه (البرنامج السياسي الذي اقره حزب تانو الحاكم سنة ١٩٦٧ ودعا فيه الفلاحين الى اتخاذ المبادرات لتكوين قرى جماعية) تطبيقا لهذا البرنامج شارك الفلاحون بطريقة طوعية في تكوين القرية ، ويوجد في القرية ثمانية وعشرون رئيس اسرة قرروا المشاركة في هذه التجربة ، يعمل الفلاحون مدة يومين في الاسبوع بطريقة جماعية ، وتوزع عليهم الارباح بشكل متساوي وهناك صندوق مشترك سمح لاهل القرية بتكوين مصنع للنجارة لتزويد السكان بالادوات والاثاث الضروري كالمقاعد والابواب والنوافذ التي تباع في سوق صغير ، وتتوقف الكاميرا بشكل جميل عند الحركات العتيقة التي يؤديها الفلاحون بطريقة متناسقة مع الالات العصرية ، ونستمع بحماس الى الطريقة التي يشرح فيها خباز القرية (باللغة المانية) اهمية الثورة الزراعية التي تعتبر من اعمق التحولات في افريقيا السوداء ، ويبدو ان المدرسة تلعب دورا هاما في هذا اللقاء ، حيث ان الحكومة التنزانية رفضت الطريقة الاستعمارية في التربية ، ودمجت التقاليد المحلية والحقائق الاجتماعية والاقتصادية في برامجها التربوية . وذكر خباز القرية ان تربية الاطفال تؤدي في نفس الوقت الى تربية الاباء ولكنه انتقد الحكومة على اهمالها وعدم ضبطها اسعارا محددة للقطن مما يتسبب في افلاس كثير من القرى الجماعية .

وقد عرض الكولومبيان (مارتا روديركيس وجورج سيلفا) شريطا وثائقيا رائعا يصور الحياة المؤلمة للفلاح في كولومبيا فيامريكا الجنوبية تحت عنوان (لوس كانمبا سنيس) اي (الفلاحون) وينطلق المخرجان من فكرة بسيطة جدا هي محاولة تصوير ذاكرة الشعب باعتبار هذه الذاكرة ذات محتوى ثوري ، خاصة اذا كانت تسجل بصدق عواطف وقصص الفلاحين الذين يعتبرون الارض اما لكل التقاليد والعادات . يلجأ المخرجان الى استنطاق شيوخ الفلاحين فيتحدث هؤلاء عن التسلط الذي كانوا يعيشون تحت وطأته حتى بداية هذا القرن حيث كان الاقطاعي يملك حتى الدروب والطرق الصغيرة وحيث كان نظام المزارعة يفرض على الفلاح ان يشتغل اسبوعين من كل شهر لفائدة صاحب الارض الذي يمنعه من زراعة القهوة وقصب السكر (وهما المحصولان الاكثر مردودية وغلاء) .

وقد عثر المخرجان على ادوات للتعذيب تعود الى عصر محاكم التفتيش ! وهي عبارة عن سلاسل حديدية يقيد فيها الفلاحون عقاب لهم على تصرف بسيط لا يرضي صاحب الارضويقول احد الفلاحين في هذا الصدد : لقد كنا نقضي ليالي واياما بكاملها في نفس المكان ولايسمح لنا بقضاء حاجاتنا الطبيعية . فهناك نساء يتحدثن عن حياة الاطفال في ذلك العهد حيث يفرض عليهم ابتداء من السابعة خدمة السيد فاذا رفضوا تعرض اباؤهم للتعذيب ، ويشجب الفيلم تواطؤ الكنيسة التي لم ترفع يوما واحدا صوتها لاستنكار هذا الشكل الرهيب من العبودية . وتذكر فلاحة عجوز ان الرهبان كانوا يقولون : انه لاينبغي لاي فلاح ان يملك اي رأس مال فعلي لان الثورة الحقيقية في السماء ، واذا كان فلاح محظوظ يملك بقرتين مثلا فعليه ان يهدي احداهما الى الكنيسة لكي يذهب مباشرة الى السماء (كما تقول هذه الفلاحة العجوز) . ويوضح الفيلم موقف الكنيسة على لسان البابا (بولص السادس) الذي يظهر خلال زيارته لمدينة (بفوطة) ـ عاصمة كولومبيا ـ وهو يقول ان العنف والثورة امران معارضان للفكر المسيحي . ويشير المخرجان الى ان كولومبيا هي بلد الراهب (كاميلو قريس) الذي كان محاربا ثوريا .

ـ واخيرا هناك فيلم (العظمة والانحطاط) يأتي بعناصر جديدة عن تدخل الولايات المتحدة الاميركية في (لاووس وتشيلي) ويظهر في هذا الفيلم عدد من العملاء السابقين لوكالة الاستخبارات الاميركية يؤكدون ان مئتي عضو من عملاء هذه الوكالة كانوا يقودون ويوجهون الجيش الحكومي اللاووسي . ولايتورع (توم ماركوي) المسؤول السابق عن العمليات السيكولوجية في لاووس ان يقول بان اللاووسيين (كانوا يحاربون من اجل ارضهم ، ونحن لانجبرهم على ذلك) وهو ينسى ان وكالة الاستخبارات الاميركية كانت تستخدم اطفالا لاتتجاوز سنهم عشر سنوات ، ويذكر (وليام كولبي) مدير وكالة الاستخبارات الذي ظهر في هذا الفيلم ان هدف عملية العنقاء)

وهي اسم لعملية عسكرية شهيرة في لاووس كان الهدف منها تصفية كل العناصر الموالية للشيوعيين ـ على حد تعبيره ـ وان كل رأس مقطوع كان يساوي ١٠ الاف فلس ، كما اثار الى ذلك العميل (بارتون اسبل) . وقد لجأ المخرجان الى بعض الصور والذكريات القديمة لتأكيد ماورد في شريطهم وهكذا فان الشخص الذي نظم الانزال في خليج الخنازير في كوبا وفضيحة ووترغيث المشهورة ، وهو المدعو (هوارهونت) يشرح كيف قامت وكالة الاستخبارات بمحاربة نظام الرئيس الليندي ويؤكد (ميخائيل هانكدود) وهو عضو سابق في المخابرات الاميركية : ان وكالة الاستخبارات الاميركية هي التي قامت بتمويل اضراب ارباب النقل الشهير وان (هنري كسينجر) وزير الخارجية هو الذيكان يوجه العملية مباشرة لان يحب توجيهكل شيء.

واخيرا فان مهرجان السينما السياسي الذي اقيم في غرنوبل عرض لنا وبشكل مخجل الى اي مدى من العنف والوحشية وصل هذا العالم . لقد غابت الافلام التي تتحدث عن القضية الفلسطينية وبدا هذا الغياب واضحا ربما لان البنادق ترسم فيلمها الخاص ، هناك في لبنان .

شعر تحت الارض :

ـ لاشيء اكثر انتشارا ولاشيء اقل ضجيجا في نفس الوقت من الانتاج الشعري الراهن في فرنسا . ذلك ما يتأكد من نشرة (الاعلام والتنسيق) لمجلات الشعر الذي يشرف عليه عدد من الشباب المتحمسين . وتتضمن هذه النشرة لائحة بالمجلات ومعلومات متناثرة وعناوين واحصاءات ومعلومات عنالجوائز تكشف لناالقنوات الهامشية والدروب الجانبية التي يضطر الشعر الفرنسي المعاصر لسلوكها من اجل الوصول الى القراء .

تحصى لنشرة ١٢٠ مجلة مختصة كلها في نشر الشعر .وبعض هذه المجلات يصدرها شاعر واحد بينما بعضها الاخر تشرف عليه مجموعات ، ويضطرب مقياس التقدير لتأثير هذه المجلات واتجاهاتها حينما نعثر على اسماء متشابهه في لجان التحرير المختلفة ، وهناك فروق كبيرة بين المجلات الشهيرة نسبيا وتلك التي بدات مؤخرا في اخذ مكانتها لدى جمهور القراء ، وقد مكنت هذه النشرة متذوقي الشعر الفرنسي من التعرف على العمل الشعري في مجموع فرنسا .

شعر :

« اليسار المسيحي وجان لوك ماكنس »

« صليب على الطاولة » ديوان جديد صدر في فرنسا للشاعر جان لوك ماكنس من دار النشر (سان جرمان دوبري) . ٨صفحة

في التاسعة والعشرون جان لوك ماكنس شاعر مضطرب غضوب لايخشى ان يصرخ بالحقيقة الغير سارة ، يشرف على دار نشر صغيرة، محاط بشبابرافضين وغير مرتاحينفيجلودهم، يحاول ان يجد له ولهم مكانا تحت الشمس . هذا المناضل العنيد يكتب اشعارا متوافقه تماما مع ثورته منسجمة مع رفضه وفكره ، ولذا فان ديوانه الجديد (صليب على الطاولة) نوع من التحالف مع يساريته التي تصل به احيانا الى الشتم الجاف والغير مقبول بالنسبة لطبلة الاذن في(صليب على الطاولة) يتم ماكنس مابداه الشعر الفرنسي في عام ١٩٦٣ والذي اخذ حدوده واشكاله وتميزه فيما بعد ١٩٦٨ حيث بدأ العنف بشكل الموسيقا الداخلية للكلمات المكتوبة دون ان يستطيع تنقية نفسه للوصول الى شكل ارقى واكثر فعالية ، حيث التقزز ينتهي بضوء .. صوته نشازو نافر كحصان محكوم عليه بالمطاردة ولكن من غير شك ومن خلال الاكوام الهائلة من الشعر الذي يصدر كل يوم يتمتع بتميز وفرادة تجعلنا نراهن غير خائفين على مستقبله .

مقطع من « صليب على الطاولة »

في قداس الفجر ، الكاهن يبدل عباءته
له حدوة حصان وشعر ماعز
وفي الركن بيانو عتيق يعلن الفضيحة
عدت الى بيتي وصليت اصفرا
اقول : القادة لهم مسلخ اخر للجلد
وخلف كنيسة «نوتردام» مطارق
دافعت عن الغرب كحساب في بنك

المانيا الديمقراطية

فلم يفضح القمع في المانيا الغربية

يعرض في دور السينما في مختلف مدن وقرى المانيا الديمقراطية حاليا فلم من انتاج المانيا الغربية . واقبال الناس على هذا الفلم واسع الى حد بعيد لانه حوى جميع عناصر الجودة من فن تمثيلي طبيعي لاتكلف فيه ولا حيل سينمائية وعلاج لموضوع مهم يكشف طبيعة الاساليب القمعية في المانيا الغربية واخيرا لان تأليف قصة الفلم صادر من شخصية مرموقة في الادب الالماني المعاصر وهي شخصية الكاتب هاينريش بول اشهر كتاب المانيا الغربية .

عنوان الفلم والقصة « شرف كاترينا بلوم المفقود » واحداثه تلخص بما يلي . السيدة الارملة الشابة الجميلة كاترينا بلوم تعمل في بيتها فتهجم عليها ثلة كبيرة من الشرطة ورجال الأمن لانها آوت في الليلة الماضية شابا هرب من الجندية وقد اتهمته الشرطة بصورة تعسفية بانه من اليساريين الفوضويين . كانت هذه السيدة قد تعرفت على هذا الشاب في حفلة كرنفال من الحفلات التي تقام في شباط من كل سنة في المانيا الغربية . وفي هذه الحفلات يتنكر الناس المحتفلون بمختلف الازياء منها الازياء العربية كالعباءة والعقال والكوفية . وقد اكتشف في الحفلة المقامة في احد النوادي في شباط ١٩٧٥ احد رجال الامن المتنكر بلباس عربي بين المحتفلين ان كاترينا بلوم راقصت شابا فاعجبت به واخذته معها لدارها فبات عندها وقد دل تحقيق الأمن ان هذا الشاب فار من الجيش فهو لابد ان يكون يساريا فوضويا ومتمردا على القانون ولكن لا دليل للشرطة على ذلك وانما هو مجرد اشتباه تريد السلطات القانونية التحقيق فيه . وفي الصباح الباكر عندما هجم رجال الأمن والشرطة على دار السيدة لم يجدوا هذا الشاب عندها وفي بيتها عاملها الشرطة بعنف في اثناء فحص جميع مالديها من كتب ورسائل واثاث فلم يجدوا عندها غير كتب في الادب البرجوازي وقصاصة ورق في طيات احد الكتب بخط احد معارفها الاساتذة وفي هذه القصاصة عبارات تبين طبيعة المال واساليب الظلم الذي يكدس به ويجمع جشعا واستغلالا . فتحاسب الشرطة السيدة على هذه القصاصة وما ورد فيها من عبارات تستنتج منها اعتناق السيدة مبادىء يسارية وتجر السيدة الى مقر الشرطة بكل عنف فتوجه لها اسئلة جائرة تتهمها بها بسوء الخلق والدعارة فتجيب هي برباطة جأش وألم بانها لم تتعرف على هذا الشاب الا منذ الليلة البارحة وانها لم تعاشر رجلا بعلاقات حب منذ وفاة زوجها قبل ٤ سنوات وانها احبت هذا الشاب لانه لطيف المعشر وليس لجوجا كبقية الرجال، وان ومن حقها ان تصادق من تشاء وكل هذه الحجج لم تقنع الشرطة وانما ظلت توجه لها طائل الاسئلة متهمة اياها بعلاقات تآمرية فوضوية ضد النظام مع هذا الشاب ان هذا الحادث كان مادة دسمة للصحافة في المانيا الاتحادية اذ بدات اقلام الصحافيين وآلات تصويرهم تتابع قصة كاترينا بلوم وتدبج المقالات الواسعة وتنشر الصور الكثيرة على واجهات الجرائد وفي كل هذه المقالات مبالغة شديدة وتلفيق مضلل حول السيدة وعلاقتها بالشاب فهي تنعتها بانها زوجة الفوضوي الهارب

التي تبرات منها حتى امها الى غير ذلك . وكانت الصحافة تتعـاون مع الشرطة وتكيل الاكاذيب لاغراء الجماهير بشراء الجرائد بشـكل واسع كانت السيدة بلوم قد سلمت الى الشاب مفتاح دار ليلجأ اليها ويختفي فيها . وهذه الدار تعود الى بروفسور كان من اصدقاء عائلتها الا ان البروفسور فشى هذا الامر لدى الشرطة خوفا من اتهامـه بالتعاون مع الفوضويين . فاقبلت الشرطة بسياراتها وبجمع واسـع وبطائرة هليوكوبتر للهجوم على الدار واخراج الشاب فالقي عليـه القبض . جاء احد الصحافيين ممن كان لهم باع طويل في تلفيق الاخبار ونشر التقارير الصحفية ضد السيدة بلوم فزارها في دارها يبين لها انها اصبحت ذات شهرة ويمكن جمع ثروة طائلة من هذه الشـهرة بادلاء معلومات كاذبة للصحافة ضد صديقها المتهم بالفوضويـة اليسارية ، فما كان من السيدة الا ان اطلقت عليه اربع طلقات مـن مسدسها فاردته قتيلا تشفيا منه ومن اكاذيبه التي روجها في جريدته لتحطيم شرفها وكرامتها من اجل كسب المال للجريدة وتوسيع عـدد قرائها .

ان ذنب السيدة بلوم في هذا الحادث هو ايواء الشاب فقط ولكن اجراءات الشرطة والصحافة تجاوزت اقصى الحدود تعسـفا وارهابا وظلما ضدها وضد الشاب . فمجرد اتهام بسيط لا يستوجب كل هذا الارهاب الذي يشبه زوبعة من الظلم والتعسف والتضليـل الجماهيري الواسع عن طريق الصحافة المتعاونة مع الشرطة .

ان قصة هايريش بول هذه واخراجها دون رتوش وافتعال تمثل صرخة عالية ضد اساليب القمع والارهاب التي يمارسها الشرطـة وصحافتها في المانيا الغربية لهدر كرامة الانسان . وقد وجه الفلـم نقدا ساخرا للصحافة المضللة التي تمارسها اكاذيبها بحجـة الدفـاع عن حرية الصحافة واستغلال هذه الحرية في سبيل كسب المـال والشهرة .

وعندما عرض هذا الفيلم الذي اخرجه فولكر شلوندروف ومثلت دور البطولة فيه انجيلا فينكلر ، عندما عرض لاول مرة في المانيـا الغربية انهالت صحافة الاحتكارين هناك بالهجوم عليه . الا ان قوة الفن فيه وموضوعه وصدق لهجته مما جعله يتحدى هجوم الصحافـة ويشق طريقه في اوساط الجماهير .

فلم رجلنا الصامت

من اخراج ديفا في المانيا الديمقراطية

من مشاكل الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المانيا الديمقراطية مشكلة النقد وتقبل النقد . وهذا ما حاول فلم « رجلنا الصامت » ان يعالجه فقد عرض هذا الفلم لاول مرة في شهر آب /اغسطوس ٩٧٦ وهو مايزال يعرض حتى الان .

وقصة الفلم ان فرقة عمل بناء تضم شابا وجه نقدا الى رئيسه حول اجراءات العمل فقابله الرئيس برد عنيف متعسف فقرر هـذا الشاب ملازمة الصمت حتى النهاية . لقد كان يعمل بكل جـد واخلاص واستمر بعمله دون هوادة الا انه بالغ في الصمت لا يكلم احدا لا من جماعته في فرقة العمل ولا خارج نطاق جماعته حتى انه كـان يميل الى فتاة اعجبت به وحاول كسبها لصداقته وحبه بصمت ، وكيف يكون ثمة حب بهذه الطريقة . وهذا مما اثار الملل واليأس في قلـب الفتاة فتركته فاصبحت من نصيب رئيس فرقة العمل . وفي النهاية ضجر هذا الرئيس ايضا من صمته رغم انه مجد في العمل ، فطلـب منه ان يترك العمل في الفرقة ويبحث له عن عمل آخر ، وقد سـاعده الرئيس بدوره في البحث عن العمل في احدى ورشات الميكانيك . وكان رئيس الورشة يعرف ان ذلك الشاب كثير الكلام والنقد فرفـض تشغيله اول الامر ، الا أنه عندما سمع ان من صفات هذا الشـاب حاليا ملازمة الصمت تقبله .

هذا هو ملخص القصة . وقد رافقت احداثها اغاني موجهـة ضد الصمت .

ورغم طرافة الموضوع واهميته فقد كان العلاج غير واضح . وقد كان مملا علاوة على ما فيه من مبالغه ابعدته عن صلب الموضـوع . اذ جردت الشاب الناقد من انسانيته وجعلته اشبه بمريض مرضـا عضالا . فبدلا من ان يحصر الفلم صمت هذا الشاب ، صمتا ثائرا ضد من لا يتقبل النقد في الاخطاء الاقتصادية وفي قضايا العمل والانتـاج جعله اخرس حتى في قضايا حب طبيعي مع فتاة لا علاقة لها في امور الاقتصاد والانتاج . على كل حال ان موضوع الفلم جيد في حث الناس على النقد وتقبل النقد ولكن كان يجب ان يكون اكثر تركيزا وقـوة ليصبح اكثر تأثيرا .

رواية « آلام فيرتر » للشاعر الالماني غوته

اخرجت فلمـا

عرضت في السادس والعشرين من آب ١٩٧٦ قصة الشـاعر الالماني غوته فلما في دور السينما في المانيا الديمقراطية . وهذه الرواية الفت ـ كما هو معروف لدى القراء العرب ـ على شكل رسـائل طافحة بالعواطف وآلام الحب والخيبة فيه . كما انها مفعمة بوصف دقيق للمشاعر الانسانية وجمال الطبيعة وصفا رومانتيكيا في ظروف التحول الى المرحلة البرجوازية في المانيا اي قبل ٢٠٠ سنة .

من الصعب على فناني الافلام السينمائية تحويل نصوص ادبيـة شاعرية جاءت على شكل رسائل الى فلم . ومع ذلك فقد نجحـت هيلغا شوتس باعداد هذه الرسائل الغرامية وتحويلها الى سيناريـو كما نجح المخرج اللامع ايغون غونتر باخراجها فيلما ملونـا يستغـرق عرضه ساعتين عاكسا فيه صورة دقيقة لتلك المرحلة التاريخيـة وظروف حياة امراء الاقطاع وتطلعات الشباب الجدد الى حيـاة تحررية في قضايا مواقفهم ومشاعرهم وحبهم .

لقد الف غوته هذه الرواية عندما كان في سن الرابعة والعشرين وهي تعتبر من كنوز الادب الالماني . كما انها ليست محدودة او مرتبطة بزمن اذ ان عواطف الحب تخص الانسان في كل عصر وزمن . ورغـم تأليفها قبل ٢٠٠ سنة فانها تعتبر آنية تواجه الشباب في عصرهـم الحاضر والعصور القادمة .

ان الناس في المانيا الديمقراطية يقبلون بشكل واسع على مشاهدة هذا الفلم متأثرين بناحيتين اولهما ان قصة « آلام فيرتر » معروفـة لديهم من قراءتهم المؤلفات شاعرهم غوته ، وثانيا ان موضوع الحـب الذي تتضمنه هذه الرواية والفلم يحفزهم على المشاهدة . فقصـة آلام فيرتر قصة كل انسان يمر في فترة من فترات عمره بتيارات الحب ونوازعه العميقة ولاسيما في مرحلة الشباب . ومن الناحية الفنية كان الفلم يمتاز بدقة تصوير عكست جمال الطبيعة الساحر الـذي تضمنته الرواية كما عكست آلام الشاب فيرتر في حب فاشل مـن شارلوته التي كانت تحب زوجها البيرت ولا تريد ان تتخلى عن هـذا الزواج او تخونه حتى آلت النتيجة الى انتحار العاشق الشـاب . وبهذا الصدد نشير الى كلمة الشاعر غوته في ديوان « خيال وواقع » « ان الانتحار حدث من طبيعة الانسان يتطلب من كل فرد ان يساهم في معالجته والنقاش فيه في كل مرحلة زمنية » .

مرتضى الشيخ حسين

بولندا

من عدنان مبارك

« مهرجان كراكوف العالمي للافلام القصيرة »

كان هذا المهرجان الثالث عشر . وجرى تحت شعاره السابق (قرننا العشرون) وكانت افلامه متباينة الهموم والمناهج ومعظمها يكشف على وجه التقريب اخلاصا فنيا في معالجة مواضيع خطيرة منتزعة من حياة مجتمعات العالم وشعوبها .. وكان بين المواضيع موضوع (المفتاح) الفلسطيني ، الفلم الذي لم ينصفه غير مقال نشرته مجلة (ايكران) الاسبوعية الصادرة في وارشو والحق ان الحلبة لاتخلو هنا من نقاد ومعلقين مصابين بحساسيات جمالية وانغلاقات فكرية ، بل اخلاقية ، تعيقهم عن رؤية العالم المعاصر باثوابه الحريرية واسماله البالية . فعالمنا ، بنظر البعض ، سيرك ممل بائس للساسة والمغامرين ، تعرض فيه العاهات والجروح القديمة ..

قالت (ايكران)ان فلم (المفتاح) الفلسطيني يندرج ضمن الشهادات السينمائية لـ (قرننا العشرين) . ومهرجان كراكوف سجل حدثا اخرا هو (المفتاح) الذي عرضته منظمة التحرير الفلسطينية .واسم الفلم مرتبط بتلك العادة لدى الفلسطيني المطرود من بيته والذي يحتفظ معه في مقره الطارىء (منذ اكثر من ربع قرن !) بمفتاح داره التي تركها في وطنه . والكثير من الدور محقها الصهاينة الغزاة في حملاتهم (التأديبية) الكثيرة . وهكذا فالمفتاح الذي اصبح بلا نفع ، تسامى بصورة اسطورية الى مستوى الرمز . وتقول المجلة البولندية ان هذه الرواية الفلسطينية عن الناس المحرومين من بيوتهم عن الشعب الذي بلا دار ، تحدث في النفس كهربة حادة . ان المأساة تخرج عن اطارها المحلي ولتنسحب (وخاصة حين يتكرر في الفلم مشهد مندوب الغزاة الصهاينة وهو يمزق قرار الامم المتحدة) على قضايا اخرى ـ قضايا الشعوب المضطهدة التي دقت ساعة تحريرها .

وتقول المجلة ايضا ان (المفتاح) الفلسطيني انتصب سؤاله التأريخي الخطير (وليس في المهرجان فقط) في تلك الندوة التي نظمها نادي الثقافة (فوروم) للشباب في كراكوف .

لقد جرت الندوة بمبادرة من اتحاد الشبيبة الاشتراكية وكان موضوعها (التعبير السينمائي والتغيرات الاجتماعية ـ السياسية في العالم) . وفي الندوة ثمن الشباب عاليا الفلم الفلسطيني الذي ثار على صعيده النقاش حولالتزامات الفلم القصير الذي يقف بكيانه الخاص المستقل بين الاعلام التلفزيوني السريع والفلم بمعناه التقليدي . وبعد النقاش ساد الاقتناع بان الفلم التقريري فقد مركزه الى الابد لذلك تنبع الحاجة والضرورة الى اظهار المغزى الاعمق للظواهر والاحداث عن طريق استغلال جوهرها وتفاصيلها ومع حق التحوير الفني . ان واجب الفلم ذي الطموحات السياسيةان يخلق تلك الدرجة الحرارية للانفعال حول الحدث الذي تعلمنا الصحافة والتلفزيون عنه باسلوب خاطف مبسط .

وتشير مجلة (ايكران) الى ان (المفتاح) اصبح بين الافلام المتنافسة على جوائز المهرجان خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار طابع المهرجان وفحوى شعاراته التي تعكس الكفاح الدائر في العالم ومبادئه الاساسية التي من شأن مهرجان كراكوف ان يكون فرصة للتأكيد عليها وطالما ان الجميع يقول ان هذه المباديء هي مستقبل البشرية وجوهر المسألة هو ان يسعى الجميع من اجل ان يصبح لكل شعب الحق في تسيير حياته وعلى ارضه وفق مبادئه النابعة من تقاليده وليس من ارادة الاجنبي ومخططاته .

وتقول المجلة في ختام مقالها المنصف ان الفلم الفلسطيني كان مكرسا بالضبط لهذه القضية وهو امر حسن حين فاز (المفتاح) باحدى جوائز المهرجان الثالث عشر .

لقد كان مهرجان هذه السنة فقيرا بالافلام السياسية .ومازالت تسود النزعة صوب الافلام المعتمدة على وثائق الارشيف وخاصة لدى السينمائيين السوفيات حيث عرضوا افلاما تتحدث عن احداث من الحرب العالمية الثانية على شكل ذكريات وحيوات حاضرة مشدودة لتلك الحقبة الخطيرة . اما البولنديون فكانت افلامهم ذات صبغة سوسيولوجية تتناول البعد الاجتماعي بتقنيات سينمائية تكشف عن مستوى عال وناضج .

ووصفت الصحافة احد افلام المهرجان وكان كولومبيا بانه احدى شهادات عصرنا . وهذا الفلم عنيف المجرى والمحتوى ويسجل عراكا يشترك فيه الانسان والحيوان . ويعد بمثابة اتهام دراماتيكي لنوع من الرق مازال قائما في هذا العالم الذي يحلوله دائما ان يبالغ في ماكياجه الحضاري . ان الفلم يتناول بواقعية شرسة وروح لامهادنة ، الاستغلال المادي للانسان في كل وضع حياتي . وبالضبط يتحدث عن مصارعة الثيران وسعي منظميها ومحوليها الى الحصول على الحد الاقصى من الربح .

ان كل من تتبع اصداء المهرجان يجد ان الفلم القصير كان يعير اهتمامه فيالماضي الى التجربة الشكلية بينما اليوم يبحث عن مواضيع ومضامين جديدة . ويكفي احيانا ان نغير موقع الرؤية قليلا كي نكتشف من جديد تلك المادة التي سبق ان كانت استهلاكا سينمائيا مستمرا.

ومن الاصداء نخرج بنتيجة اخرى . كان بعض رجال الفلم القصير ومازالوا يخلقون صنفا من الافلام الاجتماعية التي تظهر مختلف انواع السوء ـ البطالة،الفقر،انعدام المساواة،البغاء،الجريمة الخ . وهؤلاء يجدون ، وهم منطلقون من مواقع سياسية وفكرية تقدمية ان هذا الشر ـ رغم تأصله ، يمكن القضاء عليه . والدواء هنا هو التقدم بشقيه الاجتماعي والتقني . حتى انه ساد الاعتقاد وخاصة حين نتذكر افلام الخمسينات وماقبلها ، بان الفلم الوثائقي كان يفخر ، وقبل كل شيء ، بمشاركته السياسية ولهجته المتفائلة . والواقع ان هذا التيار ، رغم تبدل الكثير ، قد خف هديره او اصبح اكثر عمقا مما جعل الصخب يترك السطح . والظاهرة المقلقة الان ، وامل ان اكون مخطئا ، هو ان كثيرين من رجال هذا الفلم وعلى مختلف مواقعهم ، باتوا يجدون ان هذا التفاؤل كان مبالغا فيه ، بل اخذت تظهر افكار مغايرة فحواها ان التقدم سيف ذو حدين ، يأتي بقيم جديدة على حساب تدمير القديمة التي اخذت تسحر الفلم القصير سواء في بلدان الاشتراكية والرأسمالية . وللاسف اجد السند لمثل هذه الهواجس فيما حصل فيمهرجان هذا العام حين منحت الجائزة الرئيسية لفلم يوغسلافي يفور بالحنين الى القيم التقليدية التي دمرها تيار التقدم كذلك كان هناك فلم بولندي يتحدث ، بمرارة عن اكتشاف احتياطي ضخم من الفحم في منطقة ريفية كانت تعيش حياتها الهادئة وقبل ان تأتي المكائن والاسفلت والكهرباء والشاحنات التي مزقت كلها ذاك النسيج الرومانتيكي القديم . وهنالك ايضا فلمان اخران فرنسي وياباني تركز فيهما العدسة والاسلوب على هذا الجانب من عملية التحول في مسيرة الانسان .

ان هؤلاء السينمائيين تعرضوا لحالة تشوش . فثمة فارق جوهري بين ذاك التقدم الشرير والاخر الذي يهدف الى تحسين شروط الانسان المعاشية والصحية والثقافية . والصرخات العقيمة التى يطلقها بعض النقاد او جوقات منهم ، هنا وهناك ، واستشهادهم بحملات منظمة اليونسكو الهادفة الى انقاذ اثار الحضارة البشرية انما تكشف عن نوع من السذاجة والخلط بين امور لارابط لها . فسؤال اليونسكو هو : هل يجلب التقدم الحضاري بالضرورة فناء القيم الفنية والتقليدية والثقافية والاجتماعية ؟ .

والمسألة لاتحتمل الخلط الذي يلجأ اليه النقاد حين يحسبون ان مشاكل العالم كقطع الشطرنج . يمكن نقلها ، كما شاء الهوى ، او ازاحتها جانبا ..

بينالي كراكوف العالمي للغرافيك

نادر ما يذكرنا غرافيك اليوم بالقديم المتمثل بتلك المحفورات الخشبية ذات الطاقة التعبيرية ، بتعارضاتها اللونية الحادة (الاسود والابيض مثلا) او الاخرى المائية باشكالها الرقيقة ، او النحاسية التي تقطع سطحها سكين ماهر كسكين الصائغ .ويبدو العمل الغرافيكي اليوم ، وللوهلة الاولى ، كأنه صفحات مجلة مصورة او بوستر او نشرة اعلامية . بيد ان هذا الغرافيك يملك طبيعته الخاصة ، مهارته ودقته كاشفا عن ذلك التنفيذ الدقيق الميال الى .. البذخ ان هذا التنفيذ والبذخ يختلفان عن القديمين فالعمل الغرافيكي لايتوجه اليوم الى اولئك العارفين الذين يميزون بين نسخة واخرى فنحن نجده قريبا من كمال الانتاج الصناعي النمطي .

في بينالي كراكوف تسيطر تقنية السيريغرافيا (الطبع على الحرير) والليثوغرافيا (الطبع على الحجر) . وهذه تقنية لاتذكرنا بالتقنية اليدوية القديمة بل بتقنية الطباعة . والواقع الشبه يمضي ابعد ويخص جوهر التكوين الغرافيكي واشاراته وفضاءه ونماذجه .

وكان التقدم التقني في البينالي قد مضى ابعد ايضا من التقدم في الحلبتين الفنية والفكرية .

كانت المعروضات تكشف خصائص هذه الفترة ، فترة اندماج الغرافيك بالفوتغرافيا وتكنيكها . فهناك الان وسائل في المشغل الغرافيكي لاستغلال العدسة والفلم . وجميع فناني البينالي كانوا ميالين الى استخدام هذا التكنيك . فهم يفضلون الاستشهاد بمقطع من الصورة الفوتغرافية بدل رسم الوجه والهيئة البشرية . وحتى ان رسموا الوجه والهيئة فهم لايلجأون الى طريقة الاسلاف الذين عبدوا دقة الخط وتشكيل المكان . ان فناني اليوم يسعون الى جعل عملهم قريبا من الغرافيك الصناعي لمختلف مشاربه .وهم يستعيرون ايضا لغة البوستر بكامل اختصاراتها واشاراتها . كذلك يغرقون في التفاصيل شأن مؤلفي رسوم الكتب . ومن النادر ان نعثر عندهم على تكوين غرافيكي يحافظ على تقاليد فني معين . فالمكان ليس كلا منسجما او وحدة متجانسة الاجزاء . ويحدث ان الموتيف والموضوع او الحكاية تتكرر في العمل الغرافيكي وتنمو على المستوى بعدة معاملات . وهكذا فقد تجزأت تماما وحدة الغرافيك مما يذكرنا بتنظيم صفحة الجريدة او النشرة الاعلامية . فهنا نجد الرسم والفوتغرافيا يتدخلان في كل مكان .

والغرافيك المعاصر يلبي ، بسماته العامة ، مايقترحه البوب ـ ارت . فقد طرأ تحول خطير على مصدر الهام الفنان والذي كف عن ان يكون الطبيعة والفن التقليدي ، وبعبارة اخرى اصبح الفن الغرافيكي ، شأن الفنون الاخرى ، يبتعد عن كل شيء لاعلاقة للفرد العادي به اليوم . فالفنان يقلد الان ويحور الموتيف المرأي الذي نلقاه كل يوم . مثلا يلجأ الفنان الى استخدام اسلوب توزيع الصور في الصحيفة اليومية والى اشكال جداول الارقام والجداول البيانية واشارات المرور وتغليف الاغذية واعلانات مواد التجميل وماشاكل ذلـــك .

ان كل هذا يمكن ان يكون ، كما دلل البينالي ، ذات تأثير وسحر وجذب خاص بفضل عنصر الفجاءة في توزيع الاشكال والاشارة المختصرة وتركيز او تبديد اللون او الخداع البصري وحتى بفضل التلاعب بمستوى او سطح العمل الغرافيكي المعروض . وجميع هذه الوسائط التي وفرتها ، بشكل باهر ، البوليغرافيا المعاصرة ، تصبح اداة طيعة لدى الفنان . فالاساليب يمكن توليفها بحرية تامة ويمكن في الوقت نفسه السخرية منها او استغلالها لاطلاق اسار المخيلة .

والحقيقة انه من الصعب الاقتناع بان الغرافيك المعاصر الذي بدل سماته بشكل راديكالي خلال السنوات العشر الاخيرة ، قد فقد شيئا من قوته القديمة . فهو يشبه اليوم بما يحيط الانسان ويطمع ايضا في ان يكون مركز جذب ، شأن وسائط الاعلام الجماعية ، حيث كف عن ان يكون خصوصيا ذا مسحة غموض كان لها سحرها في الماضي .

وبينا للي الملصقات العالمي في وارشو

وفي وارشو كان الحدث الفني الاكبر في شهور الصيف بينالي الملصقات العالمي .وكانت الحلبة هنا لاجديد فيها على وجه التقريب

وكانت مساهمتنا العراقية والعربية متواضعة لاتعكس الامكان والانجاز الراهنين . وزيارة البينالي تولد انطباعات فكرية اكثر من البصرية والحسية ..

الكثيرون يحبون الفن المعاصر ، يحبون فيه فورة التعبير وجرأة التنفيذ الذي يبدو ، في كثير من الاحوال ، حذلقة وتظاهرا رخيصا ونحن جميعا نحب الاصالة وصهر الفن بالارض التي انبتته . ولحسن الحظ اخذ يقل عدد فنانينا الذين يريدون القفز عاليا بسيقان مستعارة . كذلك اخذ يتضاءل عدد فنانينا ، وليس فنانينا فقط الذين يملكون المقاومة الضعيفة ازاء تقليعات تنتمي مائة بالمائة الى ارض اخرى . ولكن عم يعبر فن اليوم بأصعدته الاكثر شمولية ؟ . الفن صورة لروح الانسان وحالة المجتمع النفسية وامكانياته الادراكية التي تصيغ رؤية العالم وتقبله حسيا وشعوريا . والفن يبدو كتسجيل مكثف لحالة الانسان في هذا الزمن او ذاك ، بالتالي لحالة المجتمع وطريقة ادراكه للعالم وتفسيره وعندما ننظر الى الفن يمكننا ان نستشف جميع ابعاد عالم الانسان وحتى الابعاد التي يتجنبها الفن في بعض الحقب . والان اي شيء يمكن قوله عن فن النصف الثاني من القرن ؟ . قال الكثيرون ان الفن يعني ، قبل كل شيء ، عن ان يكون مرآة لحالة الانسان الروحية وعصره بل مرآة للعدم وللانسان ذي البعد الواحد . ومرة قرأت مقالة لناقد امريكي نزيه يتحدث عن هيمنة المقياس الامريكي للفن على الساحة الاوربية وغيرها . فالامريكان يعاملون الفن في اطار معادلة حسابية هي (الاستهلاك ناقص الانتاج يساوي الربح) . وامريكا المحرومة من الميراث الثقافي وصلت بسرعة الى نتيجة مفادها ان الفن المجتمع التقني بنظرته العلمية والذرائعية الى العالم، ليس هو الفن ـ (الفن للذاته) بل لفن ـ المصلحة

Business-Art وفي هذا الوضع نجد نوعا من العلاقة التبعية بين مفهوم الانسان ذي البعد الواحد الذي تحدث عنه ماركوزه والذي يكون غرضه الرئيسي استهلاك الخيرات المادية ، هذا الانسان الذي عليه ان يفكر اقل مايمكن (ولم التفكير ، طالما ان الدعاية تعلمه كيف يشتري ويستهلك) وبيت تقليص جميع القيم الاخرى ودمجها بالقيمة الاستهلاكية والمادية ، اي تحويل الفن الى رمز تجاري . وقال هذا الناقد ان الفن الراهن هو مرآة لانجد فيها الانسان بل اشلاءه ،مرآة لوجود مختزل بشكل رهيب . بيد ان هذا الناقد ، شأن كل من تتعبه طرق التفكير فيختصرها بالوصول العاجل الى النتيجة ، جعل الظاهرة هذه تنسحب على العصر كله ، وحين قال بان الفن الراهن يعكس حالة الانسان ذي البعد الواحد الذي اختصرت المفاهيم الكونية العلمية ابعاده بشكل كاريكاتوري .

ان النموذج الفظ لهذه الفلسفة نجده في اندي فارهول احد فرسان البوب ـ ارت الامريكي . ففارهول الذي هو رجل اعمال ناجح ايضا ، يجمع بين وظيفتين ، كمبرمج للفن ـ المصلحة ومنفذا باهرله.. ويعلن في كتابه الجديد عن فلسفته البائسة بهذا الشكل : الفن ـ المصلحة مرحلة تأتي بعد الفن . وبعد المرحلة التي عملت فيها الاشياء المسماة (فنا) او اي أسم اخر نطلقه عليها ، انتقلت الى

مرحلة الفن ـ المصلحة . وان تكون جيدا في اعمال المصلحة هذه فهو اروع شكل للفن . وفي زمن الهيبز استخف الناس بالاعمـــــال التجارية واعتبروا النقود والعمل شرا. الا ان جمع النقود هو فن ايضا..) .

وهذا (الفن) ذو البعد الواحد عبر ، بطبيعته الامريكية ، المحيطين وبدون عواصف . وبعض ملامحه كانت في قاعات بينالي وارشو . ولربما حصل ذلك بسبب التقسيم التقليدي الذي تلجأ اليه اللجنة التنظيمية للبينالي وحين توزع الملصقات وفق مضمونها وغرضها : الملصقات الاجتماعية ـ السياسية والملصقات الثقافية والملصقات التجارية .

ان بينالي وارشو جاء تأكيدا اخرا على زوال الحدود بين الفن التكنيك الا ان الامر يبدو ، ولربما على صعيد الانطباع الذاتي ، انحسارا للفن وغزوة للتكنيك ..

تـــركيا

تشهد الاوساط الادبية التركية نقاشات حامية في هذه الايام . احداها تدور حول القاصين صباح الدين علي ـ سيعد فائق ، وايهما ترك اضافة كبيرة للقصة التركية . وتختلف الاراء وتشتد ، وتصبح بعض الصحف والمجلات طرفا فيها . صباح الدين علي ، قاص مؤمـن بالواقعية الاشتراكية وكل قصصه نابعة من هذا الايمان . بينما سعيد فائق يهتم بالانسان الفرد وهمومه اليومية في اطار انساني عام . وايمان سعيد فائق بالانسان لا يتأتى من ايدلوجية سياسية وانما يتأتى كمهمة هي من اولى مهمات القاص الواعي والمدرك لحركة المجتمع .

صباح الدين علي قتل في ١٩٤٨ على مقربة من الحدود التركية ـ البلغارية اثناء محاولته الالتجاء الى بلغاريا بعد ان اشتدت الضغوط لاعتقاله . وكان سائق الشاحنة التي اقلته الى الحدود من رجال الاستخبارات التركية ، وقد هشم رأس القاص حينما كان الاخير يشرب من عين تجري بين الاشجار الكثيفة هناك . اما سعيد فائق فقد توفي في



١٩٥٤ بسبب تضخم في الكبد لافراطه في الشراب .

ان اثارة مثل هذه النقاشات بعد مرور سنوات طويلة ، وبعد ان اضاف قصاصون وروائيون اتراك الى الرواية والقصة التركية اضافات هامة ، امر غير مجد وعديم الاهمية لان القصة التركية لم تمت بموت صباح الدين علي وسعيد فائق . فأن نتاجات : يشار كمال ، كمـال طاهر ، اورخان كمال ، صميم قوجه كوز ، عبـاس سايار ، كمـال بيلباشار .. وغيرهم عطاءات في غاية الاهمية وهي تحدد ملامح وشخصية الرواية والقصة التركية المعاصرتين . هنا اود ان اقف قليـلا عنـد الروائي والقاص ـ صميم قوجه كوز ـ .

في اعماله الاولى ، اهتم بانسان القرية المسحوق بظلم الاغاوات والتقاليد والمفاهيم الرجعية والفقر وتجار العبيات (دنيا ثانية ، الملجأ ، صخرة على الطريق) . في (بابان لمدينة واحدة) استعرض الحياة العامة في تركية اثناء الحرب العالمية الثانية وحركة الطلبة ضد الحرب والقوى الفاشية الغاشمة . وقد شابه خطه الروائي في روايته هذه خط صباح الدين علي في (الشيطان الذي في داخلنا) .

عام ١٩٧٣ يشهد مرحلة جديدة في ـ حياة صميم قوجه كـوز ـ الروائية . ففي روايته (في داخل ازمير) يصور شياطين ملاك الارض في المدن وتحولهم فيها الى برجوازية صناعية تمتلك المعامـل ومقـدرات طبقات واسعة من الكادحين . في روايته الاخيرة (النقاش) التي تنشر الان على حلقات في جريدة (جمهوريت) فتصور مرحلة اعلان الاحكام العرفية التي اعلنت قبل سنوات واعتقال المثقفين والعناصر التقدمية في قالب درامي ساخن .

في البدء يتحدث عن حياته :

ـ ولدت في ١٩١٦ بمنطقة (سوكة) التابعة لمحافظة (أيدن) . نشأت في عائلة فلاحية تمتلك قطعا واسعة من الارض . انهيت دراستي الاعدادية بمدينة (ازمير) ثم انهيت كلية الاداب بأستانبول . في سنة ١٩٤٢ التحقت بجامعة لوزان قسم الفلسفة وتأريخ الفن . في ١٩٤٧ انهيت الخدمة العسكرية ، وتزوجت من زميلتي ـ سيونج ـ استاذة الادب الانكليزي . مارست تدريس الادب وتأريخ المسرح في كونسرفاتوار ازمير . اما الان فأمارس الكتابة فقط . لي ولدان ـ شكري ـ وهـو معمار وخبير في شؤون التمدين و ـ فاضل ـ وهو طالب بكلية الحقوق.

* ارجو اعطاء القراء العرب فكرة عن حياتك القصصية والروائية ؟

ـ بدأت بالكتابة في مرحلة الدراسة الاعدادية ، وقد اشتركت انذاك في ١٩٣٦ في مسابقة اعدتها مجلة ـ يوجل ـ وفازت قصتي ـ العروس ـ بالجائزة . الا ان كتابتي القصصية اكتسبت ثقلها الحقيقي في مراحل دراستي الجامعية حيث احدثت قصصي التي نشرت في ١٩٤٠ بمجلـة ـ سس ـ ضجة كبيرة وقد وجهت قصة (الشق) الانظار الي . في ١٩٤١ ظهرت اولى مجاميعي القصصية (طرحة السنديان) ثم تتابعت مجاميعي القصصية (الملجأ) ١٩٤٦ ، (العم سام) ١٩٥١ ، (سائق الدنيـا) ١٩٥٤ ، (ماشية أحمد) ١٩٥٧ ، (صخرة على الطريـق) ١٩٦٤ ، (فتاة في المطر) ١٩٦٧ . وتعتبر قصة (العم سام) نقطة تحول كبيرة في حياتي الادبية حيث انها فازت بالجائزة الاولى في المسابقة العالمية التي اعدتها جريدة ـ نيويورك هيرالد تريبون ـ وقد ترجمت الى ١٣ لغـة ونشرت في ٢٤ دولة . وقد ترجمت اغلب قصصي الى لغات عالمية عديدة .

وقد وجدت بعض قصصي طريقها الى اربع موسوعات ادبية عالمية . ونالت (فتاة في المطر) في ١٩٦٨ جائزة المجمع اللغوي التركي للقصة . من اعمالي الاخرى ، الروايات التالية (بابان لمدينة واحدة) ١٩٤٥ ، (حكاية شعبان) ١٩٥٤ ، (رجوع الاف) و (الملتمون) في ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ وهما تدوران حول حرب التحرير التركية . ثم هنالك (قبضة من تراب) ١٩٦٤ ، (شوران) ١٩٦٥ ، (في داخل ازمير) ١٩٧٣ . وقد ترجمت (عودة الاف) و (في داخل ازمير) الى اللغات الروسية والبلغارية والرومانية والمجرية .

* هل تحدثنا عن تطور مفهوم القصة والرواية في مرحلة ماقبل الجمهورية وما بعدها .. ؟

— اود ان اتحدث هنا — اولا عن فضل الحضارة الاسلامية على الحضارة المسيحية . فالرواية او القصة ظهرت في الغرب مستفيدة من الاحدوثة والاساطير الشرقية . ففي القرن الثاني عشر أطلع الغربيون بوساطة الحضارة الاسلامية على كلاسيكيات الثقافة اليونانية والثقافة اللاتينية . الحضارة الاسلامية تعني جهودا مشتركة ما بين العرب والفرس والاتراك . فقد تطورت الثقافة الاسلامية ببغداد في عصر العباسيين ، وكان لهذا التطور اثره على الشعر وفن الحكاية حيث اثرت (الف ليلة وليلة) على الكتاب الغربيين بدرجة واضحة . ولم يهتم العثمانيون بالقصة الا في النصف الاخير من القرن التاسع عشر وقد ظهر في تلك الفترات التقليد الواضح لما يكتب في الغرب وهي نتيجة اعتيادية نظرا لعدم وجود مفهوم القصة والرواية عندنا قبل تلك المدة بعد في فترة الجمهورية انغلقت صفحة التقليد الى الابد . وابتدأ الكتاب الاتراك يهتمون بهموم المجتمع التركي ويتفاعلون مع انسانه ، ويكتبون كتابات هي نتاج مفهومهم الجديد للقصة والرواية عندنا قبل تلك المدة . في فترة الجمهورية انغلقت التركية . وانا اؤمن بأن الادب كل ما كان محليا في مواضيعه فهذا يعني انه يقترب من العالمية . وهذا الادعاء طبعا ينطبق على البلدان الشرقية الاخرى ايضا . عبور مرحلة الوعي الذاتي والقومي يقود الادب الى المعاصرة في الفن والعلم والادب . ان القصة والرواية وجدتا عندنا شخصيتها الحقيقية ، واعتقد جازما ان هذا السبب هو الذي اوى الى ان تترجم نماذج كثيرة من ادبنا الى لغات اجنبية ، وان تجد المتابعة لدى القارىء الاجنبي .

* هل تلخص لنا رحلتك القصصية ؟

— امارس الكتابة منذ اكثر من اربعين عاما . اسير في خط موحد منذ ١٩٣٠ وهي خط تيار الواقعية التي خطط لها صباح الدين علي وصدري ارتم . واطلاعي الدائم على التاريخ التركي واجتهاداتي التاريخية تشكل مرحلة هامة في حياتي القصصية ، وقد ساهمت في معرفتي بطبيعة مجتمعي . في قصة (العم سام) عرضت مشكلة الفلاح التركي وفي (صخرة على الطريق) اهتمت بهموم انسان المدينة وكذلك في (فتاة في المطر) . اما في (في داخل ازمير) فهي رواية المراحل التي مرت بها البيئة التركية بعد الجمهورية واسباب ثورة ١٩٦١ . وقد استمر هذا الخط عندي اي الخط السياسي حتى اخر اعمالي . وتحليل الاديب لمجتمعه وتطوراته هي نتيجة طبيعة لكونها احدى مهمات الاديب الاساسية .

* في البلاد العربية حركة قصصية تتمثل في ، العراق بمجموعة من القصاصين الشباب وفي سوريا بوليد اخلاصي وحيدر حيدر وفي مصر جمال الغيطاني وعبدالحكيم قاسم وفي الجزائر محمد ديب ..

* اود أن اسالك عن اطلاعاتك على الادب العربي المعاصر .

— انني بين حين واخر اقرأ في بعض المجلات والصحف التركية اعمالا من الادب العراقي خاصة والادب العربي عامة هي منتهى في النضج وانا معجب بها كثيرا ، واتمنى ان تكثر النماذج المترجمة الى التركية . والقضية متوقفة على الترجمة خاصة اشقائنا الذين يجيدون في العراق العربية والتركية كذلك على اساتذة متخصصين عندنا في الادب العربي ، تحياتي وحبي الى كل ادباء العراق ، انني امد اليهم يد الصداقة .

نصرت مردان

الصومال

الغناء — الشعر

الشعر الصومالي مقترن بالغناء منذ عصور بعيدة ، فالمواطن الصومالي يعيش الغناء والرقص كطقس من طقوسه اليومية ، ومازال الرعاة يحفظون ويرددون عشرات القصائد الرعوية ... والصوماليون يسمون الشاعر مغنيا ، والقصيدة اغنية .. وعندما يقف شاعر صومالي وراء منصة فلا تتوقع انه سيقرأ ، انه حتما سيغني وبايقاعات مختلفة ..

وعندما يتحدثون هنا عن شعراء تقليديين كبار امثال البطل القومي المعروف السيد محمد عبدالله حسن أو الشعراء : قمان ، راجي ، علي دوح ، سلام عربي ، اينا ... فانهم يتحدثون عن ملاحمهم باعتبارها ضربا من الغناء الشعبي الذي تتناقله الاجيال شفاها ..

الصومالي يعيش الغناء — الشعر ، في أقصى لحظات انهماكه ، والاعمال الشعبية الجماعية كحملات « العون الذاتي » ترافقها دائما الاغاني الجماعية والرقصات وقرع الطبول .. فليس غريبا بعد هذا أن تقدم وكالة المسرح الوطني لاذاعة مقديشو خلال عام واحد أكثر من (٣٠٠) اغنية .. أو أن يوجه الشعراء الجدد أمثال : محمد علي كربيه، حسن حاجي ، عبدالله سنجوب .. وغيرهم ، اهتمامهم الشعري الى كتابة الاغنية وتقديمها الى ملحن لتقدم في الحفلات أو الاذاعة ..

والى عهد قريب جدا ، كانت الجماهير تحفظ القصائد غناءا ، الى أن كتبت اللغة الصومالية بالحرف اللاتيني عام (١٩٧٢) فنشطت حركة دراسة التراث الصومالي وتدوينه ..

أما حركة الشعر العربي في الصومال ، فانها ماتزال تعيش على هامش معطيات التراث الشعري العربي ، والمحاولات الشعرية بالعربية في الصومال قاصرة حتى عن اتقان كتابة القصيدة التقليدية بضبط أوزانها ولغتها واساليبها . وتبقى قصائد السيد محمد عبدالله حسن التي قيلت في مطلع هذا القرن ، من أفضل ماكتب بالعربية من شعر في الصومال .. على أن ذلك يعود لاسباب تتعلق في مجملها بما عاناه هذا القطر من محاولات الاستعمار لجره الى مواقع التخلف والتجزئة، وتشويه تراثه العربي الاسلامي الاصيل .. الا ان حملة التعريب التي تبشر بحملات أوسع ستساهم حتما في اغناء حركة الشعر العربي والخروج بها مما تعانيه من حرج في القطر الصومالي .

على ان الشعر الصومالي المعاصر ، ما يكتب منه بالصومالية او العربية وعلى اختلاف مستوياته الفنية ، يعبر عن الحس العربي بوحدة المصير ومقارعة الامبريالية والصهيونية والتمييز العنصري ، ويسعى لارساء المفاهيم الاشتراكية التقدمية ..

* ماكانت « اسرائيل » لتنقض
لاغتصاب ارضنا العربية
ماكانت لتشهر اسلحتها هناك
لولا قوة الاستعمار الغاشمة
ماكانت « اسرائيل » لتسلب العالم العربي
وماكانت لتنتهك
عتبات القدس الشريفة
لولا القوة التي تؤيد
التوسع والقهر ابدا
ولكن تنبهوا ، فانا على موعد
مع حرب لا مفر منها

« شعر : م.ا. كرشيه »

* اطرحي عنك الى الابد
نيران الطغيان والتمييز العنصري
هيا يا افريقيا
وحدة البشر ومساواة الجميع

طريق السلام
ولكن .. حين يزول سلطان العقل
وتندلع الاهواء
فالسيف وحده هو الحكم

« شعر : عبدالله سنجوب »

× طال انتظارنا لهذا اليوم السعيد
طالما عانينا من شقاء لا يوصف
ثم اقبلت الثورة
فلنتعاهد على حماية مكاسب ثورتنا
والذود عن حياض الحرية والاشتراكية ..

« شعر : محمد علي كربيه »

الرقص الشعبي

مع ان الفن المسرحي في الصومال ، مازال في بداياته الاولى ـ فالنصوص المسرحية تقدم بطريقة (بدائية) حيث يقف الممثلون وراء مكبرات الصوت ليمثلوا بعيدا عن عناصر المسرح الاخرى ـ مع ذلك يمكننا ان نتلمس بوادر النهوض المسرحي في انماط فنون الرقص الشعبي واعمال الاوبريت ، التي مازالت تحظى بقدر كبير من الاهتمام في كافة الاوساط في الصومال .. وفي مقديشو ، يوجد مسرح واحد ، هو المسرح الوطني ، الذي يقدم عروضه يوميا ، ولا يكاد يخلو اي عرض من هذه العروض من الاغاني والرقصات الشعبية ..

ان جمهور المسرح في الصومال لم يستسغ بعد عملا مسرحيا يخلو من اغنية او رقصة او ايقاع طبل ، وهذا يفسر اهتمام المسرح الوطني بتقديم الرقصات الفولكلورية الصومالية ، ودعم الفرقة القومية الصومالية بالامكانيات الكفيلة بتطوير مستوى هذه الفنون الشعبية ..

وفي هذا المجال يمكننا ان نشير الى نمطين من الرقص الصومالي الشعبي هما : الرقص الطقوسي والرقص الترفيهي .. حيث كان النمط الاول ومايزال يؤدي في جميع انحاء القطر ، تهدئة لقوى الشر والحيوانات المفترسة الهائمة في الغابات ، وخوفا من الامراض والجفاف والمغيرين واللصوص ، وقوى الطبيعة المدمرة من صواعق وفيضانات وعواصف ... وهذا النمط من الرقص ينطوي على دلالات روحية او اسطورية ..

اما النمط الثاني ، فيؤدي في المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية ، تعبيرا عن مشاعر الفرح والاطمئنان والرضى ..

واكثر الرقصات شيوعا ـ ومنها ما تقدمه الفرقة القومية في المسرح الوطني ـ الرقصات الطقوسية : استقفورو ، استنكا ، منجيس ، البيبة ، جومالو ..

ومن الرقصات الترفيهية : بيري ، كبيبي ، ولسقو ، ويلويلو ، البطر عرجابو ..

وللتعرف على أجواء هذه الرقصات وايحاءاتها ، لابد ان نعود الى مضامينها الشعبية ودلالاتها الاجتماعية ... ولانها رقصات كثيرة متنوعة سنقتصر على ذكر بعضها* :

* استقفورو : وتعني الاستغفار وهو لفظ عربي ابدلت فيه الغين قافا ، وهذا الابدال معروف في العربية ... تقام طقوس الاستقفورو في جنوب الصومال في شهري كانون الثاني وشباط من كل عام ، وهو موسم عصف الرياح التي تثير الزوابع فيهيج المحيط الهندي ، وقد تجرف موجات المد العالية الاكواخ وتقتلع الشجر وتتلف الحقول ، فتجر الى كوارث رهيبة .. وماكان على الصومالي ازاء هذه الطبيعة ، الا ان يبتكر طقسا خاصا يدرء به عواقب هذه الظاهرة التي تصورها ناتجة عن الخطايا التي يرتكبها البشر ، وما عليهم الا ان يطلبوا الغفران ، بان يقدموا القرابين للبحر ، وعادة تتكون هذه القرابين من مئة راس من الاغنام والماعز تساق الى الشاطيء فيمسك رجلان بقرني كبش ويطرحانه أرضا ويجثمان بينما ينحر ثالث عنقه بالسكين ، وهكذا حتى تتوزع مئة جثة في دقائق معدودات على طول الشاطيء ، وجموع الناس ترقص وتغني وتردد التعاويذ السحرية ، حتى يطمئن مقدمو القرابين الى رضى البحر برائحة دم الحيوان (ويقال انه كان دما بشريا في العالم القديم) . وهكذا يعيش الناس بأمان حتى يحل موسم جديد تتكرر فيه الطقوس ..

* بيرى : تقول الاسطورة ان رجلين كانا يتابعان ذات يوم نعامة وهي تتحرك بخفة وترقص في الحقول ، فأخذا يقلدانها الى أن تمكنا من أداء نفس حركاتها ، ومن هنا كانت رقصة بيرى الفرحة ..

* استنكا : وتسمى أيضا رقصة الدبشيد ، وتعبر عن معركة رمزية تجري كل عام في أواخر تموز في مدينة (افكوي) الواقعة على ضفاف نهر (شبيلي) على بعد (٣٠)كم شمالي غربي مقديشو ، حيث تنشب مبارزة عنيفة بالعصي بين اهالي المدينة الذين يفصل بينهم النهر ... ويسود اعتقاد بان عدم اقامة هذه المبارزة في ساحة (استنكا) يمكن ان يجر الى فيضان شبيلي فبوار المحصول وانتشار الاوبئة واحتمال اصابة النساء بالعقم .

* كبيبي : رقصة تستمد اسمها من الطبلة الخاصة التي يؤدي الرقص عليها ، وتقام في الافراح الخاصة كالزواج وولادة الاطفال والختان ونزول المطر ..

* المنجيس : رقصة تؤدي لطرد الشياطين والارواح الشريرة التي تسكن الاجساد البشرية ، يصاحبها ترتيل وتفوه بتعاويذ واصوات غريبة مبهمة ، ويتكرر فيها هذا النداء :

ايها الشيطان النائم
تحت شجرة الميجاج
ايها المرتدي خرقا بالية
وجلود ماعز
اخرج من جسد الضحية

فنانون مجهولون

ارصفة ومخازن مقديشو تغص بالتحف الفنية الشعبية من اعمال الخشب والعاج والجلود ، والفنان الصومالي بارع في النحت والاعمال اليدوية ، فقد اكسبته الممارسة الطويلة خبرة ومهارة في هذا المجال ، ولعل ما يميز هذه الاعمال ـ اضافة الى طابعها الافريقي الصومالي الاصيل ـ تنوع اشكالها وشخوصها الاسطورية الخرافية ، واعتماد قطعة واحدة فقط لابتكار شكل معقد .. الا ان هذه التحف في مقديشو تصنع كسلع للبيع ، ولم يحاول أحد الفنانين اقامة معرض فني يمنح اعماله معنى اخر غير المعنى التجاري ... الفنان هنا ينحت ليبيع ولا يهمه ذكر اسمه على القطعة الفنية ، فلا تبقى وراء كل هذه الاعمال حتى اسماء هؤلاء الفنانين المجهولين .

ان المتحف القومي في مقديشو يضم المئات من اعمال النحت بنماذج غاية من الابداع ، ولاتكاد تتعرف على اسم واحد من هؤلاء الذين ابدعوا هذه النماذج ، ولا المتحف يشير الى اسم أحدهم .

اما اللوحات الفنية التي تزين جدران المحلات والمؤسسات والبيوت فهي كذلك لا تخرج عن دائرة المفهوم التجاري .. وهناك عدة محلات لرسامين اختصوا في (تصنيع) اللوحات بمقاييس واحجام واشكال معينة ، فاحترفوا الرسم مهنة للعيش .. وبعضهم يقيم معرضه في (الهواء الطلق) وفي اماكن تواجد الاجانب والسياح ، فيفترش الرصيف بلوحاته ليبيع اكبر كمية ممكنة .

وتسأل عن اسماء فناني البوستر الذي يتصدر ابرز الساحات في العاصمة ، فلا تجد جوابا ، مع انك تستطيع تصنيف البوسترات ضمن مجاميع ذات اساليب واحدة تشير الى مستوى ما من الابداع .. الا انك حتما ستعرف اسماء الفنانين الذين نحتوا تماثيل : السيد محمد عبدالله حسن ، دكحطور ، حاواتاكو ، لا لانها تماثيل فخمة تشمخ ابرز ساحات العاصمة ، بل لانها لنحاتين اجانب ..

مقديشو

* اعتمدنا في التعريف بالرقصات على كتاب (الثقافة والفنون الشعبية في الصومال) الصادر عن وزارة الاعلام الصومالية ، وعلى روايات أشخاص صوماليين ..

□ تمهيد

هل هناك مسافة فاصلة بين الاعوام ؟ بنفس المستوى الحادث في الادب وفي الفن ؟ بالطبع يعتمد الجواب على الاحداث الاساسية التي تقع ، والتي تؤثر ويكون لها انعكاسا في الادب والفن ، فمثلا : كانت سنوات العقد السادس ، اكثر السنوات تجريبية في الفن العراقي ، ولكن أمتداد تلك السنوات ، والتحولات التي حصلت لابرز فنانينا ، كانت قد اتخذت مسارا أخر يختلف عن البدايات من حيث الاستقرار الفني والمعالجة المتسمة بالعمق النسبي . والفارق بين عام ١٩٦٧ — والاعوام التالية ، سيبقى واضحا ، في السياسية ، اكثر من وضوحه في الفن العراقي . وهذه المسألة خاضعة لتحليلات نقدية تؤدي بنا الى أن الفن ليس مؤشرا او مرآة عاكسة للقضايا بنفس القوة التي يلحظها الجمهور العام في الواقع . وليس بالضرورة ان يجيء الفن معبرا عن القضايا ما لم يكن قد أمتلك أصولا اكاديمية وعلمية ، عبر مسيرته .

وما هو معروف عن الفن العربي عامة ، والعراقي خاصة ، هو : انه مايزال تجريبيا ، وأن ما أنجز باتجاه واقعية عربية نقدية ، او لنقل : باتجاه اساليب لا تنفصل عن البناء الشرقي والعربي ، هو ما يشكل قيمة عشرات التجارب التي ظهرت في السنوات الاخيرة . وقيمة هذه المحاولات ، لا تكمن ، أو يجب أن لا تكمن في « شكلها » ؟ اي في سطحها الخارجي ، بل ينبغي أن تكمن قيمتها في الاتجاه العام ، المتكامل الذي لا يبسط الفن ، بل يعمقه ، ولا يجعله منفصلا عن الواقع ، بل ان يواكبه في حركته الداخلية والخارجية .

— وعام ١٩٧٦ ، لاكثر من سبب ، هو امتداد للسنوات الاخيرة . فالفن قد اتخذ مسارا جليا نحو « الجمهور العام » ، ونحو ترسيخ بعض القواعد في الفن ، وبالتالي فان تشخيص الظواهر الجديدة ، يبقى في حدود فهم مسار الحركة التشكيلية عموما ، وفي حدود تشخيص الانجازات التي برزت في اكثر من سواها ، واذا كان هذا التقرير يكتب اساسا للقارىء غير المختص بالفن ، فان مساره سيتخذ في البدء ، الجانب الاحصائي للايجابيات ، كالمؤتمر الثامن للرابطة الدولية للفنون والنشاطات الاكثر سعة في فن الخزف ، والبوستر السياسي، وبعد ذلك نلقى الضوء على بعض السلبيات ، أو على الاقل ، نشير اليها .

□ المؤتمر الثامن لرابطة الفنون الدولية .

من ٥/١٧ لغاية ١٩٧٦/٥/٢٧ :

أجتمع أكثر من عشرين وفد فني يمثل مختلف البلدان ، في بغداد لمدة عشرة أيام . وعبر هذه الفترة ، التقينا ، بعشرات الفنانيين العالميين ، وقد اطلعنا على نشاطاتهم الفنية في أقطارهم ، كما أطلعنا على ارائهم بصدد فننا العراقي ، وامكانيات ازدهاره . ودور الفن عامة.

وقبل ان نشير الى أهم المسائل التى طرحت نوضح أهمية هذا المؤتمر ، حيث أتخذ طابعا يخدم قضايا العالم النامي ، والعربي بشكل

خاص ، فقد نوقشت عبر جلسات المؤتمر ، مشكلات الفنان في العالم المعاصر ، وفي العالم الثالث ، واتخذت قرارات ـ كاتجاه عام ـ في صالح حرية الفنان في كل مكان ، وحرية التعبير . ومن جهة اخرى ، استطاع المؤتمر ـ الذي وقفت فيه وفود المعسكر الاشتراكيمعنا ـ لادخال الفنان الفلسطيني الى الرابطة . وعلى قول ممثل كوبا ، فليكس بيتران : ان نجاح هذا المؤتمر يتأتى من الجهود التي تبذل لجعل هذه المنظمة ، أما منظمة جادة في سبيل فن متحرر ، وفنان حر ، واما ان تنغلق وتبقى في حدود منظمة منعزلة تابعة لليونسكو الخ .

ولكن المؤتمر الثامن لهذه الرابطة ، الذي كشف عن صراع داخلي متمثلا بالاراء المتباينة في معالجة القضايا الفنية والانسانية ، يتسم في الاخير ، بصياغة لما تزل غير واضحة ـ وان كانت ، هذه الصياغة تشير الى موقف أنساني غير دقيق ـ واعتقد ، كما ذكرت انذاك : ان الرابطة التي تناضل من اجل الفنان ، والشعارات الانسانية ، بشكل أو أخر، ستصطدم بالانظمة غير العادلة في كل مكان . وبالتالي : فاننا مجبرة على اتخاذ مواقف سياسية . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى : فان عزل السياسة عن الفن لن ينقذ الرابطة . بل بالعكس ، سيقودها الى اتخاذ موقف واحد لصالح الفنان الذي يشكل ، باديء ذي بدء ؟ القوة العادلة في نضال الانسان ضد التمييز العنصرى ، والظلم .. الخ واما ان لا يعود مبرر لوجود هذه الرابطة اصلا ، في حالة عزل السياسة عن الفن . والسياسة ،هنا ، ليس الانحياز الى جانب من الجوانب ، بل اتخاذ موقف فلسفي معاصر لصالح البشرية جمعاء .

☐ **معرض الرسم العالمي : الفنان ضد التمييز العنصري :**

ولقد اقيم معرض شامل للفن التشكيلي ، تحت هذا الشعار . وقد قلنا ان قيمة هذا المعرض تكمن في أسلوبه النضالي ، هذا الاسلوب الذيجمع عشرات الفنانيين ، ووحدهم في موقف متقارب ، وخاص ، ضد التمييز العنصري ، وبالتالي ، فان امكانيات أقامة معارض من هذا القبيل ، ضد الاستعمار ، او ضد التعذيب الوحشي ، وشي البشر بالنار،كبيرة ، وربما تشكل منطلقا لنضال شامل من أجل مصير أفضل .

ـ **معرض الرسم العراقي :**

لا أعتقد ان الاراء ، بصدد الفن العراقي ، قد تضاربت ، بل بالعكس : فقد عرفنا بصورة أدق ، نقاط ايجابية حققها الفنان العراقي ونقاط اخرى لم يحققها . وحصيلة هذه الاراء ، بالاختصار ، هي :

اولا :

ان الفنان العراقي مايزال متأثرا بالمدارس الغربية تأثرا محددا بالشكل ، وبالافكار ، التي تعود الى سنوات خلت . فعلى سبيل المثال قيل : ان اللوحة ماتزال كاللوحة : حيث الرسم بالمادة مايزال متأثرا بالنمط القديم ، المدرسي ، او الانطباعي ، او التزييني الخ .

ثانيا :

لاتوجد لغة خاصة عند فناننا . بمعنى : أنه يرسم بدون امتلاكه اسلوبا خاصا به ، وهذا ما يفسر لنا بوضوح الانقطاع التاريخي في مسار الحركة الفنية العربية والعراقية معا . فأى شيء يربط الفن القديم ـ السومرى ، الاشوري ، البابلي ، الاسلامي الخ بهذا الفن الجديد ؟ واين هو المناخ الشرقي، او قل،الروح الشرقي، وعمق تأملات الانسان وخواصه ، وذاته ، وشخصيته القومية ؟ انها أسئلة كثيرة كانت تلقى علينا ، وكنا ، لحسن الحظ نعرفها ، لكننا نكررها هنا ، لتكون وثيقة أخرى توضح امام أنظار العامليين في مجال الفن .

ثالثا :

ان موضوعات الفنان العراقي ،لماتزل محدودة بموضوعاتاجتماعية ـ وهذه حسنة ، لحد ما ـ لكن فناننا لم يعالج ، قضاياشاملة كثيرة ويلقى عليها الضوء ، بل حافظ على ان يكون رساما ، بالمعنى القديم : اى بالحدود المدرسية ، او المقبولة اجتماعيا ، ولم يبدع أعمالا توازي تطور عصرنا ، وانه فشل في ايجاد «نمو» التراثبرواد المعاصرة. واذكر ان صلاحوف ، قال انه ينبغى على الفنان العراقي ان لا يتخلى



عن تاريخه ، وتراثه القومي والوطني على حساب الاساليب الحديثة ، بل ان يبدع فنا شاملا متكاملا ، بين المعاصرة والتراث الخ .

رابعا :

ولقد نبهونا الى الاقسام المتطورة في الفن العراقي المعاصر : وقبل هذا التنبيه اشاروا الى خاصية نعرفها وهي : الحرارة ، او الاندفاع او القوة التي يعالج فيها الفنان موضوعاته . واما ابرز قسم اثار انتباههم فهو الخزف العراقي المتطور جدا والمدهش ، على حد قول الفنان الانكليزي ، كين كري .

خصائص : الرسم :

ذكر لي الفنان نوري الراوي بصدد مميزات الرسم في عام ١٩٧٥ : ان أساليب عدد من الفنانيين قد ترسخت،وبلغت مرحلة معينة من التكامل. وانا اتفق معه في هذا العام ، ان هؤلاء الفنانين ، مايزالون يرسخون اساليبهم ويمنحوها تكاملا في الشخصية وفي التعبير .

والسؤال الذي يدور في الذهن ، هنا : هل هناك خصائص بارزة ظهرت في الرسم العراقي ، ليس في هذا العام ، بل في الاعوام الاخيرة ؟

أجد الجواب سهلا لكنه محفوف بالافتراضات ، والخطورة . ولهذا لن أقول: لاتوجد خصائص عامة، بل أشير الى أعمال عدد من الفنانين الذين أقاموا معارضهم خلال هذا العام ، والتي يمكن ان تشكل ، فيما بعد ، نمطا واضحا .

ولعل نشاط ضياء العزاوي ، ورافع الناصري ، ومعرض على طالب ، واركان دبدوب ، وكفاح جورج ، ومعرض حزب البعث العربي الاشتراكي ، والمعارض الاجنبية الخ تشكل أسهاما كبيرا في تدعيم قاعدة الحركة التشكيلية في العراق .

* فضياء العزاوي ، الاكثر أخلاصا للرسم التجريبي ، ولكن بحذر ـ نجده يتحول من اسلوبه المعروف ـ المتسم بالشكلية القصصية الشرقية ، وبالزخرفات ، والنقوش الاثارية الخ ـ الى موضوع أنساني اسماه « حالات انسانية » وبهذا الانتقال يقوم بتجربة يوسعها في

المعالجات الفكرية ، والاسلوبية . الا انه يكشف عن مقدرة اكثر أصالة بأختياراته ، في المعارض الاخيرة التي أقامها . فهو ، وان كان محافظا فقد استطاع ان يتخلص من التكرار ، والنمطية التي عرف بها فنه ، وان يقوم بتجربة اعتقد انها ستكون نقطة تحول كبيرة له حيث تخلى عن «الشكلية ـ الجمالية»وان ينتقل الى معالجات معاصرة ترتبط بعامة الناس ، وليس بفئة محدودة او بذوق خاص . ولكن العزاوي رغم ذلك ، مايزال امينا لماضيه الشكلي ، أمانة ماتزال تدل على انه غير حذر ، وانه صاحب أتجاه لمايزل يتقدم ، بدون توقف وكسل .

*** رافع الناصري :**

لقد اسأت فهم الناصري سنوات عديدة . ولربما يحدث لنا جميعا ان يشكل الواحد منا موقفا ، او رؤيا خاصة ، ازاء أي فنان أو شاعر ، ..ولقد حدث لي ان اصدرت حكما على اعماله : بالتجريد التزييني ، وبفقدان الموضوع . . ولكن ، من يدرس أعماله وتطورها ، يتوصل الى قناعة أخرى : فهو ، كما يبدو ، قد حدد لنفسه طرازا من الطرز التي لا تعتمد على « الغرابة » ولا تعتمد المباشرة ـ رغم دراسته في الصين الشعبية ـ بل أن يجد في كل عمل ، أقصى أمكانيات التكوين المتكامل بين الشعر والرسم ، وباختصار ، تشير تجربة الناصري ، في الكرافيك كما في الرسم ، الى نمو في طراز واحد ، وليس في انتقالات أسلوبية كبيرة ، كما يحدث لعشرات الفنانين العراقيين . او كما قال حافظ الدروبي مؤخرا : انه رسم بالتجريد ، وبالواقعية ، وبالسوريالية الخ : بانه يحاول ان يأخذ من كل الاساليب ، يشكل اسلوبا جديدا ..

*** علي طالب :**

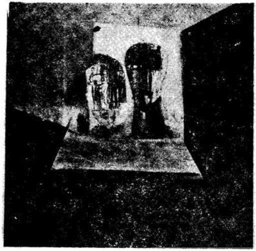
للاسف ، لم يكتب عن أهم معرض للرسم حدث منذ سنوات ، كتابة حادة ودقيقة ، عدا أنطباعات بعض الزملاء الصحفيين ، التي غالبا ماتسيء الى الفن والى ذوق المشاهد ، ولقد كان معرض علي طالب تجربة خاصة ، بل شاذة عن الرسم في العراق . لماذا ؟ هل لانها غريبة وشاذة اكتسبت هذه القيمة ؟ كلا . لنحلل التجربة باختزال شديد :

١ ـ قدم علي طالب ، نمطا من الرسم الذاتي ـ الاجتماعي ، للحد الذي كانت فيه الموضوعات ، تنتقل من الذات الجماعية الى الفردية ، ومن الفردية الى الجماعية ، بمسار دقيق لا يمكن تمييزه بدون انتباه بالغ ودقه في التحليل . وهذا الانفعال قد وجد له مناخا مسرحيا ، فعبر نماذجه ـ التي وضعت على نفسها اقنعة ، أشارت الى جملة أفكار تختلج بالذات ، ولكنها ، لم تتأطر وتنغلق ، بل كانت تشير غالبا الى الخارج ، أي الى الوضع الاجتماعي .

٢ ـ ولعل قيمة تجربته لا تكمن في أفكاره ـ كما ان رسومات شاكر حسن ، من هذا القبيل ـ وحسب ، بل في التقنية الصارمة الدقيقة التي تثبت ان على طالب كان يرسم ، وفي نفس الوقت ، كان يحطم الرسم ، ليجد مناخا شاملا . أقول : يجد مناخا شاملا بمعنى انه لم يكن يقيد نفسه بحدود اعادة وحدها ، كما عند راكان دبدوب ، وكفاح جورج في النحت ـ بل اخضع مادته ، والتكوين عامة ، لابراز المعاني ـ لا من أجل المعاني المجردة ـ بل من أجل معاني فنية وانسانية معا . وهذا انجاز نادر : حيث لاتطغي الافكار ، او حيث يصير الفن مجرد حرفية ميتة ـ بل ان يتكامل ، ويلتزم معالجات عميقة بعيدة عن التلاعب ، والمباشرة والتبسيط . ولكن من اجل رؤيا لمعرفة الواقع ، وتغييره .

*** راكان دبدوب :**

ذات مرة قلت : ان محنة حافظ الدروبي هي : محنته في عدم العثور على قضية . الا ان هذا المثال ، ينطبق على دبدوب أيضا : فاعماله ـ بالمناسبة ، فانه أنشط فنان في الانتاج ـ اي أغلب اعماله ، لا تتميز ، والمشاهد لا يجد ان هناك فارقا بين موضوع عمل وموضوع عمل اخر . فالمرأة ، منذ سنوات ، هي التي نراها في أعماله : ولكن اي امراة ، انها شكل المراة ، الشكل المهشم ـ بالمعنى



السيكولوجي ، ثمة سادية في المعالجة ، وبالشكل ، ثمة تجريد شكلي يفقد القيمة التعبيرية للافكار .

ومع ذلك ، ومع ان أعماله تمتاز بفوضى ، وعدم تنسيق وتشذيب دقيقين ، الا أن أعماله تمتلك أتجاها خاصا به ، وانه في السنوات الاخيرة ، أستطاع ان يمضي بتجاربه ، وان يحقق نتائج لما تزل تشير الى مستقبل أفضل .

☐ فن الخزف : العصر الذهبي

عندما عرضنا أعمالا خزفية في الخارج ، وسمعنا الضجة غير المفتعلة عن هذا الفن ، صدمنا قليلا ـ او اكثر من قليل ـ ولربما يبدو ذلك الى عقد شائعة « وهي عقدة الشعور بعظمة الغير » ، الا اننا ، بالتدريج ، هدأنا من الحدث المفاجيء لهذا النجاح الكبير ، وعدنا نتفحص تجربة الخزفيين العراقيين المزدوجي العمل بين الحرفية ـ وبين الابداع . وبدأنا نحلل أسباب هذا الازدهار ، وما اذا كان هذا الفن ، يستحق هذا التمجيد .. الخ .

واسئلة كثيرة ، مختلفة ، تدور في الاذهان . منها ، على سبيل المثال ، ان فن الخزف لايمتلك تأثيرا ، ولا يمكن ان يؤدي دورا كبيرا في التربية الجمالية والتذوقية .. الخ .

الا ان هذا الفن ، « القديم ـ الجديد » أثبت مكانة بارزة في حياة الانسان . فعلى الاقل ومهما تقدمنا حضاريا ، فسنبقى نمسك بأناء صنعه خزاف ماهر ! وسنبقى بحاجة الى الاواني ، والمزهريات ، والرغبة الغريزية بتجميل حياتنا الداخلية .

بالتالي : فالحديث عن « كمالية » الخزف ، تبطل ولا تمتلك اساسا متينا من الصحة . وانما بالعكس : كما رأينا ، فقد أزدهر هذا الفن لتلبية حاجات جمالية جديدة لم يسبق لها ان تفتحت بهذا الحجم .

وهذا مفتاح أولي يشير الى تقدم هذا الفن ، في السنوات الاخيرة : وبالطبع ، لم نقل ان الخزف بلغ قمته الاخيرة ، وانه دخل حياة الناس البسطاء .. ولكننا نقول : ان ما أنجز حتى الان ، يدل ، كالكرافيك في العراق ، الى امكانيات كبيرة قابلة للانجاز والابتكار .

بيد ان سر هذا النجاح ، يطرح علينا ، من جديد ، فهما اخر . وقبل كل شيء : هل لسبب الانتباه للتراث العراقي القديم ، والعربي ، ولبراعة الخزاف ، واستيعابه النسبي ، الجيد للخزف المعاصر ، قد قاده الى هذا المستوى المقنع والمثير ؟

نعم ، بالتأكيد ، ان ثمة عوامل كثيرة . اولا : تلبية الحاجات الجمالية ، وليس الترف ، كما يشاع ، وان كان للترف ، غالبا أثر في انجاز روائع الاعمال ، ثانيا : النظر الى اصول وقواعد هذا الفن ، في التراث . وفي الفنون المعاصرة واستلهام الايجابيات، وتنميتها عبر نفس الهدف القديم لفن الخزف : النافع والجميل في آن واحد . أي بشكل اخر : ان هذا الفن الساحر ، يبقى ضروريا لارتباطه بحياة الفرد ، وبحياة الجماعة . ثالثا : ان العمل الخزفي بدون تقنية جيدة لا يستطيع ان يعرض ويثير الانتباه بهذا الشكل . ولهذا ، فان ميزة الاتقان كانت توازي ما انجز على صعيد الافكار ، او فهم التراث .

ولاثبات ذلك ، فقد كان معرض اكاديمية الفنون الجميلة ، ومعهد الفنون ، ومعارض أخرى ، قد جسد اتجاهات متباينة في وحدة هذا الفن . وهذه الاتجاهات الاسلوبية ، والفكرية ، قد تجسدت في معالم واضحة ، أبرزها :

ـ الخزف الطبيعي (التقليدي)

أي الخزف الكلاسيكي ، الذي يعتمد على قواعد ثابتة . وعلى احترام مادة العمل في حدودها بدون تجاوز يخل بها . ولعل ، فالنتينوس ، استاذ الخزف في الاكاديمية ، وباقي الاساتذة ، لهم الفضل الكبير في تنشأة جيل من الخزافين الحرفيين ، قبل كل شيء .

ـ الخزف التجريدي ، او المعاصر :

وهو الذي يجسد تأثيرات كثيرة بالفنون المعاصرة . كالجداريات والاشكال التجريدية غير المحدودة الا بقاعدة « اللاامتثال » والتي تشير ، الى أنجاز جمالي . ولكن في نفس الوقت ، نرى ثمة تأثيرات للمناخ الروحي الشرقي ، والعربي ، في هذه الاعمال . وان التجريد لم ينفصل عن البيئة ، كما يحدث عادة للرسم العراقي .

ـ الخزف الاسلامي المتطور :

عشرات الاعمال الحديثة تنجز بروح جديدة ، ولكن بروح قريبة للخزاف المسلم : أي ذاك الذي لا يجد في التشخيص مناخا روحيا ، ولغة تعبير . بل يجد في الزخرفة « المسجدية ـ من مسجد » أسلوبا تعبر فيه عن رؤياه الحضارية وافكاره بدون الانفصال المباشر ، كما يحدث في بعض أقسام من الخزف ، بل على العكس : لقد اثبت هذا الاتجاه تطويرا واضحا لا في الرؤية المتجددة التي تعتمد على اختزال الاشكال ، ومعالجتها معالجة موسيقية ذات ارتباط واحترام كبيرين للتراث الديني والفلسفي الاسلامي . وبالتالي : فالمشاهد الغربي ، ونحن ايضا : نجد ان أصالة هذه الاعمال قد رسخت فينا هدفا كاد يضيع ، أي هدف معرفة ماضينا العظيم ، وكيف ينبغي ان يستعاد هذا الماضي برداء المعاصرة والتي لا تشعر بالنقص ازاء فنون الغرب .

ـ الخزف البدائي :

لربما لسبب خاص بي ، أجدني أثير انتباه المشاهدين . وأثبت حقيقة ان هناك أتجاها بدائيا في الخزف العراقي المعاصر . ففي معرض معهد الفنون الجميلة ، بشكل خاص ، برز هذا الاتجاه كما برز في معارض أخرى .

ولعل ما يثير الانتباه في هذا الاتجاه هو : العودة الى الماضي السحيق ، واسترجاع الاشكال الاولى . التي عبر فيها الانسان الاول . عن خوفه وفزعه ازاء الحياة وازاء الموت . كما نجد فيها : التلقائية او العفوية في المعالجة التي تنبه الاعماق ، لا الى ميتافيزيقيا داخلية ، بل على الاقل ، الى شك بالمفاهيم الجاهزة الجافة الصناعية الطابع ، أي الى العناصر الغريزية الشفافة في تذوق وفهم معاني الوجود .



فان الحيوانات الاسطورية ، والخرافية ، والرموز ، والادعية، والاقنعة ، والفكاهة السوداء .. الخ . التي عرضت علينا بالخزف في هذا العام ، لتثبت ، ان حيوية فكرية يتمتع بها الفنان العراقي بما يوازي ، على حد ما قالوه لنا في المؤتمر الثامن لرابطة الفنون : فنون الغرب ، ان لم يتقدم عليها !

ولا اتصور أن أحدا ينسى اعمال أحمد عبدالرزاق ، الاكثر أصالة وبدائية ، والتي تسير باتجاه منعم فرات النحتي البدائي . والذي اكد هذا الاتجاه ، لو طور لتحقق تقدما يفوق الاصطلاح الذي وضعناه عن هذا الموسم : أي العصر الذهبي للخزف في العراق .

☐ الكرافيك : تفجير الافكار وارتباطها بالشعب :

المعارض الدولية التي اقيمت في بغداد ، الالماني الغربي ، والصيني ، والبلغاري ـ ومعارض اخرى ، ومعارض عراقية ،

للفنانين او لتلامذة الهواة ، كلها قد اثارت انتباه الجمهور ، من غير المختصين بالفن ، بدرجة انني كنت اجد من يسألني ، بين حين واخـــر :

ــ ما هو فن الكرافيك ؟ . وما كتبته في جريدة الثورة ، مـا كان الا مقدمة جواب ، لهذا الفن ، الذي ارتبط ازدهاره بالثورات. او على الاقل ، بالشهادة التاريخية « كويـا ، دوميه ، مونخ » ليس الا فنـا تعبيريا يعتمد على صياغة الافكار صياغة تناسب الرؤيا الجماعية لجيل اختار التغيير .

وهذه ليست افكار مجردة ، وأنا لا اكتب بمعزل عـن تفحـص هذه الاعمال واثرها في المشاهدين . ولا اضع لها فلسفة ، ايضـا ، ولكنني أفسر محتواها الذي لم يكتب عنه وترك مهملا ــ كما تترك عشرات الاعمال بدون دراسة وتحليل بغية أثبات ان الركود الفني ، والادبي ، ليسا سوى قنـاع خارجي لحركة داخلية ، وبالتالـي فان النظر الى هذا التجديد ، يكشف عن تحول قابل للنماء السريع ، وهو ما يفسر مثلا ان افضل الاعمال اطلاقا لم تنجز الا في السـنوات الاخيرة : أعمال فايق حسـن ، ورافع الناصري ، وضياء العزاوي . الخ . أضافة الى انجازات تلامذة معهد الفنون ، واكاديميـــة الفنـون .. الخ . ولا اعرف كيف يقال ان الكرافيك في العـراق لم يكن بارزا ، ومتقدما بنسبة كبيرة على السنوات الماضية . وكيف يقال : انه بدون أثر . وحيث كوني مستمعا ، وملاحظا ، ومدققا ، في آراء المشاهدين ، أقول بوضوح : أن ما انجز ، رغم قلته ، ورغم طريقة عرضه المؤطرة ، المرتبطة بالقاعات .. فان السنوات القادمة ستثبت ازدهار هذا الفن ، بقليل من رعاية المسؤولين في وزارتي الاعلام والتربية ، و .. حيث يمكن تأسيس مراسم حرة في مراكز الشباب ، وتشجيع ظاهرة معارض الهواء الطلق ، والكتابة العلمية عن هـــذا الفـن .

□ **البوستر السياسي : التـوق للحرية :**

لا يوجد نقد تشكيلي . هذا صحيح ، ولاتوجد مدرسة عربية ، وعراقية ، وهذا صحيح ايضا ، ولا يوجد أثر كبير في حياة عامة الناس .. الخ . كما يذكر ، هنا وهناك في كثير من التخبط وعـدم الدقة العلمية ، ورغم صحة بعض الاراء نسـبيا .

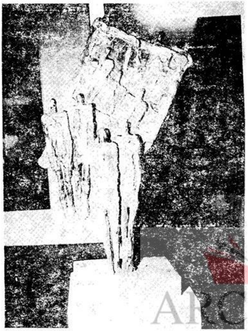
ولكن ان نقول : لا يوجد بوستر سياسي يشير الى تطور في الرؤيا الفلسفية العربية الجديدة . مثل من يقول بتحيز أعمى : اننا لا نستطيع ان نبتكر فنا عظيما ، او على الاقل : فنا يمثل جيلنـــا ويعبر للعالم عن توقنا للحرية والعدالة والاشتراكية ..

للنظر ، ولنتفحص الاعمال الجيدة ، عن الواقع في تطوره ــ ويجب ان لا ننسى معارض المحافظات الكثيرة التي لسوء الحظ لـم يكتب عنها ، غالبا ــ فاننا نلحظ ، بادىء ذي بدء ، مسألة لـم تكن ظاهرة بهذا الجلاء : أي مسألة الوعي ، او الوعي بضرورة الوعي . والانحياز الى بناء هذه الامة ، المكبلة بتظلم من كل مكان . والمحاصرة بماض أسـود قديم .

وهذه الافكار ، وفلسفة فن ، منحازة ، وأيديولوجية . وهذا واضح وصحيح قطعا . وهذا ما ظهر ليثبت التطور الكبير في الوعي السياسي والحضاري لهؤلاء الفنانين ، والراغبين بأثارة الافكار ، ومعالجة القضايا الاكثر التصاقا وتمثيلا للناس البسـطاء .

وان فن البوستر ، وان لم يتكامل ، وان لم يمتلك نفس تقنية الخزف ، الا انه ، في التوجه الفكري ، يخلق حالة نهوض وثـورة ووعي في الثورة ، انما نشير الى مستوى المشاهدين المتطور هنـا ، باعتبار ان الفنان ينتج الى سوق ، أي بدقة : أي انه يحسـب حساب المشاهد ووعيــه .

ونستلخص زبـدة : ان فن البوستر ، الذي كان يعرض



في الهواء الطلق ، أخذ مسارا ، او توجها نحو الناس من غـير الفنانين او المثقفين ، وبالتالي ، فان المزيد من هذه المعارض ، والاستمرار في خلق علاقة بين الشعب والفنان ، كفيلة بتفجير الشعور بالحرية التي تنادي بها الثورة ، والانحياز اليها ، بدل الركود ، وبـدل التذمر الخفي او المعلـن .

□ **فـن الكاريكاتـير :**

لاول مرة تأسست في بغداد جماعـة للكاريكاتير ، تتـألف من سـبعة اشـخاص ، وتقيم معرضا شـاملا لاعمالهم التي تشكل، من حيث الاتجاه ، هدفا كبيرا ، ولو اعدنا النظر الى الاعمال التي قدموها لظهرت لنا جوانب أيجابية توازي الجوانب غير الايجابية .

ويمكن الاشارة . قبل كل شيء ، الى نية هذه الجماعة لا الى أعمالهم التي كانت أقـل طموحا من رغبة المشاهدين . ذلك لان هذه النية اذا ما طورت ، في السنوات القادمة ، فانها ستشمل جميـع الرسامين ، وقد تفجر عندهم نقدا جديدا تمتزج فيه الجديـة والفكاهة والنقد .. الخ . وبالتالي : فان مستقبل هذه الجماعة سيبقى رهين حرية الفنان في ايجاد ابداع يناسب متطلبات النهضـة العربيـة الجديدة .

عـــادل كامل

مسرح

هذه مجرد خطوط عريضة من ملامح ومؤشرات حركتنا المسرحية على طريق تطورها .. تمتد عبر المده مابين صدور العدد الاول من السنة الحادية عشر في تشرين الاول ١٩٧٥ ، وصدور هذا العدد وفي نفس الوقت تضرب بجذورها عبر الفترة السابقة وتشير للسنة الثانية عشرة التي تدخلها المجلة . ان تشخيص هذه العلامات قد يساعدنا على استكناه سمات المرحلة القادمة ومن ثم الحكم على طبيعة المسيرة التي قطعناها من عمرنا المسرحي .

مسرح الطفل :

تشيع في ساحتنا المسرحية التباسات فكرية ونظرية عديدة . ومن بينها مفهوم (مسرح الطفل) . فالبعض يضع حدودا محروسة بين المسرح الذي يخاطب الاطفال داخل مدارسهم والمسرح الذي يخاطبهم خارجها ناسيا ان القاسم المشترك هو (الطفل) . فالمسرح المدرسي داخل المدارس الابتدائية والمتوسطة يقدم عروضا غنائية وعروضا تعليمية وتربوية لم يبلغها بعد المسرح المحترف وبالاخص (الفرقة القومية للتمثيل) التي لها مساهمتها الواضحة في هذا المجال.

يهمنا ان نتعرض لتجربة فنان دؤوب وعاشق خاص لمسرح الطفل هو عزي الوهاب الذي قدم خلال هذه المدة مسرحيته اللطيفة (الدجاجة الشاطرة) والتي ترتكز على جملة مفاهيم خاصة :

– اهمية اللعب المنظم (والمسرح نوع من اللعب) في تربية الاطفال، ومن الوسائل المهمة والمجدية في تفريغ طاقتهم الجسدية والعصبية فيجعل عزي الفكر التربوي ثانويا .

– يرى ان قيام الصغار بالتمثيل هو اجدى الوسائل في الاقناع والتأثير . في حين ان هذا ليس شرطا وحيدا ولازما . فتجربة المسرح العالمي العريقة وتجربة الفرقة القومية الناجحة في (طير السعد) و(الصبي الخشبي) اثبتت امكانية نجاح قيام الكبار بالتمثيل للصغار بل ان هناك من يرى ان الكبار هم اكثر اقناعا وهو الاتجاه الذي يقره علم النفس اصلا .

– يميل الى الاستخدام المركز لفنون الموسيقى والرسم والغناء مما يقترب بالعرض من مفهوم المسرح الشامل .

– يوظف اساليب متعددة في الاخراج مما يؤدي في كثير من الاحيان الى تشتيت الفكرة .

ان حاجة قطرنا لخوض تجربة مسرح الطفل بحجم ومستوى فاعل يتطلب المبادرة الجدية لتأليف فرقة محترفة خاصة بمسرح الطفل وتشكيل فرق خاصة بمسرح العرائس والتلفزيون كي تؤدي وظيفتها لجيل الثورة .

المسرح الجامعي :

يمكن للمسرح الجامعي ان يتحول الى متنفس حقيقي للطاقات ومحطات وثوب نحو العمل المسرحي الجاد ، اذا تحققت الشروط الصحيه المطلوبة . فمن خلال مراقبة بعض الفعاليات المسرحية البسيطة والنادرة التي ظهرت في بعض المناسبات وفي الحفلات الاجتماعية ، يمكن اكتشاف النظرة السائدة والمسيرة لهذه الاعمال .. والتي ترى في النشاطات المسرحية مجرد نشاطات ثانوية وترفيهية تصل الى حد التهريج المسف . صحيح انه جرت محاولات معينة لتشكيل فرقة مسرحية تابعة لمديرية رعاية الشباب قادها وساهم في اعمالها بعض الفنانين الشباب مثل عبدالمرسل الزيدي وصلاح القصب وليث جعفر وبعض طلبة الاكاديمية الا انها اتسمت بالموسمية وقلة الاعمال . كما ان فرقة واحدة لاتبعث على الفخر ، اذ لابد من تشكيل فرق متعددة على نطاق الجامعات الحقيقي لها برنامجها السنوي كي تكون خطوة في طريق خلق المسرح الجامعي الحقيقي والاستعداد لمهرجان سنوي على غرار المهرجانات المسرحية للطلاب والشباب والفلاحين . ولايفوتنا التنويه بالفرقة الجديدة التابعة لجامعة الموصل والتي يراسلها الفنان شفاء العمري المعروف بمساهماته من خلال فرقة الرواد .

ان تشكيل فرق كفوءة يشرف عليها فنانون متخصصون يعني امكانية تقديمها في المهرجانات المسرحية المشابهه في بعض الاقطار الشقيقة والصديقة .

احتفالات يوم المسرح

امتد احتفال هذا العام من ٢٧ اذار الى ١٠ نيسان وتكررت فيه معظم ارتباكات الاعوام السابقة . اذ لم يثبت منهاج خاص بالاحتفال او يعلن عنه بصورة صحيحة ومن مدة معقولة . وليس له دور في قيادة الاحتفال في المحافظات الاخرى لوحده او بالتنسيق مع نقابة الفنانين والمؤسسات ذات العلاقة .

شكل المركز لجنة متابعة ولجنة اعادة صياغة بيان المسرح الذي صدر في العام الفائت كي تضيف عليه ما استجد في الواقع المسرحي واقيم المعرض السادس للمركز الوثائقي للمسرح . وقام المركز العراقي خلال شهر تموز بتجديد اسماء اللجنة التي ستحكم في العروض التي تلي الاحتفال اي بعد اربعة اشهر . وجهت لاعضائها كتبا رسمية (جاء بعضها خاليا من توقيع السكرتير العام !) مع وعد بتوزيع بطاقات خاصة لمشاهدة العروض والى حد اعداد هذا التقرير في ١٠ آب لم تصل البطاقات الموعودة ! كما اعلن عن تشكيل لجنة لمتابعة تنفيذ هذا النشاط المبكر للمركز ، شئ يدعو للغبطة حتى وان ذقنا فيه طعم الحصرم !

قدمت الاكاديمية بالمناسبة عملين من انتاجات خريجي قسم المسرح بعد ان عجزت عن تقديم عمل واحد لاي من اساتذتها كما فعلت في سنوات ماضية . نأمل ان تقدم خلال الاحتفال القادم اكثر من عمل تتجاوز فيه جهود الاساتذة والطلبة .

الجديد الذي قدمته فرقة المسرح الفني الحديث انها احتفلت بالمناسبة وبمرور ٢٤ سنة على تشكيلها بطريقة خاصة . فقد قام الفنانان فاضل السوداني وقاسم محمد بمسرحية ارشيف الفرقة على شكل ريبورتاج مسرحي ورغم ضعفه الدرامي فهو شكل اعلامي جيد .. كما علقت صورا تذكارية لبعض نتاجاتها على جدران مسرح بغداد . وقدمت مسرحية (العالم على راحة اليد) .

حافظت فرقة المسرح الشعبي وفرقة مسرح اليوم على التقليد الرائع بتقديم عروض مسرحية مكرسة للاحتفال . فقدمت الاولى (يوم اسقطنا طائر الوهم) لوليد اخلاصي واخراج الفنان باسل الاطرقجي عن فلسطين . وعرضت الثانية (روح النيورا) تأليف أ. لونا تشارسكي واخراج الفنان جعفر علي .. وهي من المسرحيات الممتعة التي سخرت من العقلية البرجوازية الغيبية .

قام المركز العراقي للمسرح كعادته بتكريم بعض فنانينا .وكالعادة ايضا دارت خلف الكواليس همسات تدين المركز بانه تعمد اغفال اسماء اخرى تستحق التكريم تنطبق عليها الاسس التي يعتمدها، وهي : البداية والمواصلة وعمق التأثير والتي تحتاج الى معايير واضحة تحدد ابعادها . يستند المركز في التكريم على الوثائق المتوفرة في (المركز الوثائقي للمسرح) وعلى مايندلح في «ذاكرة» ! بعض اعضاء الهيئة . المطلوب : المبادرة بقيام خطوة عملية وصائبة هي ان يبادر الفنانون جميعا (المعترضون همسا وغير المعترضين) بتقديم مستنداتهم الى المركز الوثائقي للاعتماد عليها في تحديد اسماء المكرمين والاستناد عليها في كتابة تاريخ حركتنا المسرحية .

كما ساهمت نقابة الفنانين هي الاخرى بتكريم عدد اخر من فناني الاربعينات وهي مساهمة طيبة في ظل شجوب دورها في انهاض حركتنا المسرحية . وقدم المركز جوائز تقديرية لبعض الفرق العاملة خلال الموسم ونسي فرقا اخرى اعضاء في المركز ثبتت اسماؤهم على استمارات التحكيم كمعهد الفنون الجميلة وبيت المسرح العمالي وفرقة مسرح الرسالة . صحيح ان المركز ينتهز فرصة الاحتفال سنويـــا لتشجيع المسرح ماديا ومعنويا بالمبالغ التي يحصل عليها من الوزارة الا انه يعود فيخلد الى السكون سنة كاملة .. دون ان يتحـرك لانتشال معظم فرقنا من ازمتها المالية .

في الوعـي المسـرحي :

تلعب الندوات والمحاضرات والكتابات النقدية دورا مفيدا في توضيح وبلورة المفاهيم والافكار الصحيحة الخاصة بالمسرح . وبالنسبة لقطرنا فان المهمة تتضاعف وتتطلب جهودا مثابرة في ترسيخ القيم والممارسات والمفاهيم التقدمية . وان وجود مجلة متخصصة في المسرح يمكن ان تكون منبرا نظريا موجها .. وضرورة ماسة لاتحتمل التأجيل وألقيت المهمة على عاتق المؤسسة العامة للسينما والمسرح بعد تشكيلها الجديد في ايلول ١٩٧٥ . وهي بمقدورها ان تتحمل هذه المسؤولية عن جدارة نتيجة توفر الامكانيات لبث الحياة في مجلة (السينمـــا والمسرح) بعد ان توقفت منذ فترة طويلة .



لقد برزت بوضوح فعالية ونشاط دور الثقافة الجماهيرية في هذا المجال . فاستطاعت ان تستقطب العديد من الادباء والفنانين وعقدت في مختلف المحافظات العديد من الاماسي والندوات المسرحية والقاء المحاضرات وادارة المناقشات عن واقع ومهمات الحركـــة المسرحية في ظل الثورة . كما استضافت بعض مراكز الشباب وجوها فنية تحدثت للشباب عن حياتها الفنية بحلوها ومرها .

لم يكن لاتحاد الادباء دور فعال ومتميز في هذا المجال . فقـد اشتمل موسمه الثقافي الذي استمر ستة اشهر على فقرتين فقط خاصة بالمسرح أولاهما محاضرة عن (المرأة في ادب برشت) للاستاذ سالم الدباغ ، وثانيهما ندوة عن المسرح ترك للمنتدين ابراهيم جلال ويوسف العاني وعلي مزاحم عباس واحمد فياض المفرجي حريـــة اختيار الموضوع ! فغاب العاني ودار الحديث عن (الجديد في مسرح ٦٨–٧٥) . مسرح مابعد الثورة .

ونشطت اللجنة الثقافية لنقابة الفنانين خلال هذه المـدة ، فعقدت ندوة ذكريات شخصية بمناسبة مرور اربعين عاما على تأسيس معهد الفنون الجميلة ، وندوة عن (النقد المسرحي في العراق) وهي الاولى من نوعها . الا انها لم تحصد ماكان ينتظر منها . فكانـت النتائج مؤسفة ومتناقضة مع الاهداف التي ينبغي ان تعقد من اجلها الندوات الفكرية والثقافية . فقد عجزت الندوة عن توجيه الصراع الفكري وجهة عقلانية منظمة فسقطت في مطب الانفعال والتشنج وبرزت نزعة الدفاع الذاتي على حساب القيمة الفكرية للفن والثقافة . فكانت المحصلة الاخيرة اسفا عميقا لدى العدد الكبير من الحاضرين بعـد ان حجبت عنهم حق المناقشة .

لقد برز نشاط ملموس للمؤسسة العامة للسينما والمسرح في نشر الثقافة المسرحية . فقد شكلت لجنة ثقافية اعدت برنامجا حافـلا اشتمل على سبع محاضرات . وانتهجت صيغة جديدة في التعامل ، وصرفت مكافآت خاصة للمحاضرين .

العروض المسـرحية :

لو قسنا عدد العروض المسرحية التي قدمتها الفرق العاملة في بغداد والمدة التي استغرقتها نسبة الى عدد السكان ونحن نعيش مرحلة ثورية لاكتشفنا كم هي واسعة الفجوة التي تفغر فاها بين ماحدث وما يجب ان يحدث . اما لو التزمنا بحكمة «القناعة كنز لا يفنى»! وقسنا عدد العروض نسبة الى امكانات الواقع المتاحة لخرجنا مرة اخرى بنتيجة مؤسفة .

يمكننا تحديد العلة ببساطة بحصرها في ثلاثة عوامل رئيسية: ضعف الامكانيات المادية للفرق ، والحيلولة دون التحرك كما ينبغي وانعدام التنسيق والتخطيط في استغلال الواقع . هذه الاسباب

مجتمعة هي التي تلقي بظلها الثقيل على مستوى وحجم الاعمال المقدمة .

اما اذا اردنا ان نجوس من خلال مضامين واساليب العروض المقدمة وما طرحته من ظواهر ايجابية وسلبية لوجدنا ان الفرقة القومية للتمثيل باعتبارها فرقة محترفة وفرت لها الدولة اكبر الامكانيات ، لوجدناها اسيرة العديد من الارتباكات والتعقيدات .. انعدام التخطيط الموسم دع عنك الثلاث سنوات والتحرك وفق ظروف الساعة بعد ان افلتت من بين اصابعها امكانية السيطرة المحسوبة على الواقع والاستعداد الدقيق لاقتحامه بجسارة وبنظرة علمية شاملة .

ان عدم استقرار الفرقة يحول دون تنفيذ ما تعلن عنه من برامج ومشاريع كثيرة لقد قدمت خلال الفترة الماضية (الثعلب والعنب) لاحد كتاب العالم الثالث حققت فيها بعض النجاح . وعرضت (الغزاة) لعلي الشوك الذي طرح نفسه في محاولته البكر بتواضع ولكنها ظلت محاولة ضعيفة لم تضف شيئا جديدا . واختتمت . الفرقة موسمها بمسرحية (مجالس التراث) لقاسم محمد والتي تعانق فيها التراث والمعاصرة بلغة مسرحية ومعالجة ناجحة . واستجابت الفرقة لاول مرة ـ لرغبة احد اعضائها الفنان اسماعيل خليل فسمحت له بتقديم (بيت الدمية) لابسن . فكانت محاولة غير موفقة لا تحجب تكرار التجربة مع فنانين اخرين بتملكهم احساس بانهم لم يحصلوا على فرصتهم المشروعة . هذه الاعمال بمجملها تعتبر ذات صلة بعيدة عن نبض الواقع المعاش ومهمات المرحلة .

وقدمت فرقة المسرح الفني الحديث (العالم على راحة اليد) من اخراج الفنان جواد الاسدي تمجد الانسان وتدين التطلعات المريضة في ظل البناء الاشتراكي .كما عرضت (اضبطوا الساعات) لكنها ظلت في حدود التفسير القائم للفكرة ، وتحولت الى قصة عائلية عادية خالية من الرمز العميق الموحي . كما سبق ان عرضت (القربان) بعد ان تعرضت لسلسلة من عمليات الاضافة والحذف بحيث اصبحت بلا هوية فكرية واضحة وانقلبت الى ميلودراما نافعة مما يستدعي حدود مؤشرة لكل طرف مساهم في العملية المسرحية . لم يكن نجاحها التجاري موازيا لمستواها الفكري والفني . كما قدمت فرقة مسرح الرسالة مسرحية (ابو سعاد) للفنان سعدون العبيدي ذات مضمون عفا عليه الزمن منذ ربع قرن على الاقل . فكان العرض مجرد اثبات مشروع لوجود الفرقة بعد غياب طويل ، وكانت مسرحية (يوميات مجنون) لغوغول وتقديم جماعة المسرح العربي الجديد واخراج الفنان سعدي يونس من الاعمال الناجحة القليلة التي شهدها مسرحنا . فقد كان الاختيار موفقا وكانه نفحة طيبة في فضح لا انسانية البيروقراطية الرجعية . وقدمت فرقة المسرح الشعبي (شيخ المنافقين) لبن جونسون واخراج الفنان جعفر السعدي على مسرح معرض بغداد الدولي . تحمت ادارة المعرض تكاليف الانتاج . فمثل هذا الاسلوب من العلاقة بين المسرحيين والمؤسسات لو تحول الى تقليد ثابت لساهم في حل جزء من ازمة الفرق المالية ولكان عاملا جديدا في نشر المسرح الى جمهور اوسع .

اخذ البيت الثقافي العمالي يسهم من خلال فرق النقابات بجعل المسرح نشاطا موصولا بين جماهير العمال . فعرض (رصيف الغضب) و (الدغش) و (خان جغان) و (اللاهثون) و (جوكر طايف) وهي رغم ضعفها الفني العام الا أنها محاولة مخلصة لجعل المسرح من وسائل التغيير الاجتماعي . ان تجربة البيت جديرة بالاهتمام والدعم . فقد استطاعت خلال مدة قصيرة ان تمهد الطريق امام الطاقات العمالية لخوض غمار هذا الفن الصعب . وتشكلت حتى الان سبع فرق تدفع لاعضائها مخصصات بسيطة عدا المكافات والهدايا الرمزية . والقيت عليهم المحاضرات . ويدفع البيت لكتاب النصوص ثمن مؤلفاتهم المعروضة . ان ترسيخ التجربة ونجاح تاثيرها يقومان على وجود مسرح خاص بالبيت وتفرغ الكادر ووجود مسرح جوال واعتماد محفزات معينة .

لم تكن العروض المسرحية بالمستوى الذي نطمح اليه . فالفن مساهم نشيط وفعال في تنمية روح وذوق الانسان الجديد .والمسرح لغة مؤثرة تترجم هذه المساهمة .. محصلة الواقع المعاش تتطلب تدارسا جادا لجعل المسرح في مكانه اللائق في البناء الاشتراكي .

علي مزاحم عباس